

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
Curso de Artes Visuais - DAP

Estudante mulher lésbica artista

MARIANA FRANCO PACOR

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da UNESP/Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Geralda M. F. S. Dalglish
(Lalada Dalglish)

SÃO PAULO

2017

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
Curso de Artes Visuais - DAP

Estudante mulher lésbica artista

Mariana Franco Pacor

SÃO PAULO
2017
Mariana Pacor

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

P121e Pacor, Mariana Franco, 1989-
Estudante mulher lésbica artista / Mariana Franco Pacor. – São
Paulo, 2017.

91 f. : il. color.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Geralda M. F. S. Dalglisch.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes
Visuais) – Universidade Esta
dual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Feminismo e arte. 2. Lésbicas. 3. Artistas lésbicas - Séc. XX.
4. Mulheres na arte. I. Dalglisch, Geralda M. F. S. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 709.04

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Estudante mulher lésbica artista

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Artes da UNESP/ Universidade Estadual Paulista como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rita Luciana Berti Bredariolli – IA/UNESP

Artista – Pesquisadora Flavia Leme – IA/UNESP

Prof.^a Dr.^a Geralda M. F. S. Dalglish (Lalada Dalglish) – IA/UNESP
(orientadora)

Dedico este trabalho à Marcia, minha mãe; Carolina, minha irmã e Inessa, minha companheira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Prof.^a Dr.^a Geralda M. F. S. Dalglisch (Lalada Dalglisch), pelo estímulo e compreensão durante esta pesquisa.

À Marcia Arruda Franco, minha mãe, e grande mentora, todo apoio a qualquer empreitada, compreensão, carinho, cultura, críticas construtivas, coragem, coração, cor, cria... que bom que eu sou sua cria, mãe. Nenhuma outra mulher faria esse papel tão bem, liberdade, loucura, lição, liga, lampião, love, love, love, leite... que bom que eu sou seu leite, mãe. Obrigada por tudo, exemplo, escrita, escola, escambo, encontro, equipe, escolha, entrega, entranha... que bom que eu sou suas entranhas, mãe.

À Carolina Paixão, minha irmã, quem sempre me fez rir e me ensinou quando nasceu o que é responsabilidade, amor e cuidado. Estou do seu lado, como está ao meu.

À Inessa Silva, minha companheira de vida, quem esteve presente em todos os momentos, me deu colo, conselhos, ouviu meu desespero e compartilhou a alegria boba. Amor anarquista, em mim, seu black deu bloc. Agradeço pelas conversas e indicações, sem as quais, esta pesquisa seria impossível; por ter me confortado se fundindo a mim numa delicadíssima anatomia do sono, que me permitiu dormir e descansar todas as noites.

Gostaria de deixar registrado também, o meu reconhecimento aos meus amigos, pois acredito que sem o apoio deles, as idas aos bares, shows, almoços, seria muito difícil vencer esse desafio. Principalmente à Bibiana Caneppele, Mariana Coggiola, Marina Klautau, Mayara Wui, e Stephanie Scharlach pela disponibilidade de me ouvir e trocar ideias!

Enfim, a todos os que por algum motivo contribuíram para a realização deste trabalho.

INDÍCE DE IMAGENS

- Figura 1 – Instalação *Painted Room* de Robin Mitchel, exposto na ocupação *Womanhouse*, 1972. Foto: Desconhecido, Acervo: womanhouse.net, imagens cortesia do *California Institute of the Arts Institute Archive*28
- Figura 2 – Registro da performance *The Cock and Cunt Play* escrita por Judy Chicago, e interpretada por Faith Wilding e Janice Lester na ocupação *Womanhouse*, 1972. Foto: Desconhecido, Acervo: womanhouse.net, imagens cortesia do *California Institute of the Arts Institute Archive*31
- Figura 3 – Detalhe dos brotos nascendo na obra *Arroz e Feijão* de Ana Maria Maiolino, instalação montada na Aliança Francesa de Botafogo, Rio de Janeiro, 1979. Remontada na 29º Bienal de São Paulo, São Paulo, 2010. Foto: Desconhecido. Acervo: Enciclopedia Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>37
- Figura 4 – Lugar à mesa de Sappho, detalhe de *The dinner Party*, de Judy Chicago, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, coleção do Brooklyn Art Museum, 1979, Foto: Judy Chicago, Acervo: <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party> ..38
- Figura 5 – *Eat me: a gula ou a luxúria?* Instalação feminista de Lygia Pape, dimensões variadas, Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro. Foto: Desconhecido Acervo: <http://www.lygiapape.org.br>, Projeto Lygia Pape41
- Figura 6 – Detalhe de *Eat me: a gula ou a luxúria?* dimensões variadas, Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro. Foto: Desconhecido Acervo: Projeto Lygia Pape, <http://www.lygiapape.org.br>41
- Figura 7 – *Objetos de Sedução* da artista Lygia Pape, dimensões variadas, Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro. Foto: Desconhecido Acervo: Projeto Lygia Pape, <http://www.lygiapape.org.br>42
- Figura 8 – Carta aberta à população divulgada no ato contra a truculência do delegado Wilson Richetti, São Paulo, 1980. Foto: Desconhecido Acervo: Acervo Bajubá de memória LGBT <http://acervobajuba.com.br/>44
- Figura 9 – Capa do *Boletim Chanacomchana* pelo GALF, a publicação independente de militância lésbica no período da ditadura brasileira, São Paulo, 1983, Foto: Miriam Martinho Acervo: Acervo Bajubá de memória LGBT <http://acervobajuba.com.br/>45

Figura 10 – Quadrinhos publicados no <i>Boletim Chanacomchana</i> assinados pela militante e historiadora Miriam Martinho, São Paulo, 1983. Foto: Miriam Martinho Acervo: Acervo Bajubá de memória LGBT http://acervobajuba.com.br/	46
Figura 11 – Quadrinhos publicados no <i>Boletim Chanacomchana</i> assinados pela militante e historiadora Miriam Martinho, São Paulo, 1983. Foto: Miriam Martinho Acervo: Acervo Bajubá de memória LGBT http://acervobajuba.com.br/	46
Figura 12 – Ilustração do <i>Boletim Chanacomchana</i> , GALF - Grupo Ação Lésbica-Feminista, São Paulo, 1987. Foto: Miriam Martinho Acervo: Acervo Bajubá de memória LGBT http://acervobajuba.com.br/	47
Figura 13 - Ilustração do <i>Boletim Chanacomchana</i> , GALF - Grupo Ação Lésbica-Feminista, São Paulo, 1983. Foto: Miriam Martinho Acervo: Acervo Bajubá de memória LGBT http://acervobajuba.com.br/	48
Figura 14 – Poster de divulgação da edição sobre arte produzida por mulheres lésbicas do coletivo norte-americano <i>Heresies</i> , Los Angeles/CA/USA, 1977. Foto: Desconhecido. Acervo: Heresies Film Project Archives http://heresiesfilmproject.org/archive/	52
Figura 15 – Capa da publicação <i>Heresis: Lesbian Art & Artists</i> , exemplar editado e produzido apenas pelas mulheres lésbicas, Los Angeles/CA/USA, 1977. Foto: Desconhecido. Acervo: Heresies Film Project Archives http://heresiesfilmproject.org/archive/	53
Figura 16 – Capa do jornal <i>sapatão</i> independente <i>DYKE: A Quarterly</i> , Editado por Liza Cowan e Penny House, Nova York/NY/USA, 1970s. Foto: Liza Cowan Acervo: Dyke, A Quarterky Online http://seesaw.typepad.com/dykequarterly/	54
Figura 17 – Capa do <i>DYKE: A quarterly</i> edição temática sobre <i>Ethnic Lesbians</i> , Editado por Liza Cowan e Penny House, Nova York/NY/USA, 1970s. Foto: Liza Cowan Acervo: Dyke, A Quarterly Online http://seesaw.typepad.com/dykequarterly/	55
Figura 18 – Capa de <i>The Ladder</i> , publicação lésbica da primeira organização de direitos civis e políticos das lesbianas <i>Daughters of Bilitis – DOB</i> , Los Angeles/CA/USA, 1966. Foto: Desconhecido. Acervo: Houston Lgbt History Women Archives http://www.houstonlgbthistory.org/women.html	56

Figura 19 – Capa do primeiro volume n.3 da revista lesbiana texana independente <i>Pointblank Times</i> , editada por Alison Mckinney, Linda Lovell e Jan Hirst, Houston/TE/USA, 1975. Foto: Desconhecido. Acervo: Houston Lgbt History Women Archives http://www.houstonlgbthistory.org/women.html	57
Figura 20 – Capa da revista independente <i>The Lesbian Tide</i> , publicação lésbica da primeira organização de direitos civis e políticos das lesbianas <i>Daughters of Bilitis – DOB</i> , Los Angeles/CA/USA, 1972. A parte de 1973 se transformou em uma publicação independente editada por Jeanne Cordova, ex-militante do <i>DOB</i> . Foto: Desconhecido. Acervo: Houston Lgbt History Women Archives http://www.houstonlgbthistory.org/women.html	58
Figura 21 – Capa da revista lesbiana independente <i>Personally Yours</i> , editada pelo <i>Choices Collective</i> , Houston/TE/USA, Foto: Desconhecido. Acervo: Houston Lgbt History Women Archives http://www.houstonlgbthistory.org/women.html	59
Figura 22 e 23 – Quadrinhos assinados pela cartunista lésbica estadunidense Alison Bechdel publicados na revista lesbiana independente <i>Atatlanta</i> , Atlanta/GA/USA, 1983, onde a artista publica seus primeiros trabalhos e consagra as personagens de <i>Dykes to Watch For</i> . Foto: Desconhecido. Acervo: Houston Lgbt History Women Archives http://www.houstonlgbthistory.org/women.html	60
Figura 24 – Introdução do <i>Program of Sapphic Education</i> , Arlene Raven, 6 p. 28 x 21.5 cm, Los Angeles/CA/USA, 1978-9. Foto: Desconhecido Acervo: Smithsonian American Archives of Art https://www.aaa.si.edu/	62
Figura 25 - Romaine Brooks, <i>Autoretrato</i> , 117.5 x 68.3 cm, Paris, 1923. Foto: Desconhecido. Acervo: Smithsonian American Art Museum. Presente da artista	64
Figura 26 - Hannah Gluckstein, <i>The Medallion</i> , 29.2 x 34.3 cm, Paris, 1936. Foto: Desconhecido. Acervo: Londres, Inglaterra, The Fine Art Society	65
Figura 27 – Seis pinturas da série <i>Acaso e Probabilidade</i> de Mariana Pacor, São Paulo, 2014. Foto: Mariana Pacor Acervo: Pessoal	72
Figura 28 – <i>Quatro sobre o Espaço</i> gravuras da estudante Mariana Pacor, São Paulo, 2014. Foto: Mariana Pacor Acervo: Pessoal	73

Figura 29 – <i>Tríptico – Monotemática</i> pintura de Mariana Pacor, São Paulo, 2015. Foto: Mariana Pacor Acervo: Pessoal	75
Figura 30 - <i>Escravidão dos prazeres ou La reine Coca</i> intervenção urbana de Mariana Pacor, Versalhes, França, 2015. Foto: Mariana Pacor. Acervo: Pessoal ...	76
Figura 31 - <i>Ame sem pudor, Ame sem poder</i> intervenção urbana de Mariana Pacor, São Paulo, 2012. Foto: Mariana Pacor. Acervo: Pessoal	77
Figura 32 - <i>La lumière tombe dans le remue de la rivière et forme des ouroboros électriques qui se reproduisent en boucle sur la surface de l'eau</i> , Paris, 2015. Foto: Mariana Pacor. Acervo: Pessoal	78
Figura 33 – <i>Paint it Pink</i> intervenção urbana de Mariana Pacor, São Paulo, 2013. Foto: Mariana Pacor. Acervo: Pessoal.....	78
Fig. 34, zine <i>No room</i> , Caneta sobre papel pardo. Uruguai, 2014. Foto: Mariana Pacor. Acervo: Pessoal.....	79
Fig. 35, páginas do zine <i>Diário</i> , Uruguai, 2014. Fotos e texto em xerox. Foto: Mariana Pacor. Acervo: Pessoal.....	80
Figura 35 – Mariana Pacor, <i>Figura em Cerâmica Branca e Carbonato de Cobre</i> , São Paulo, 2017. Foto: Mariana Pacor. Acervo: Pessoal	81
Figura 36 – Mariana Pacor, <i>Figura em Cerâmica Terracota e Carbonato de Cobre</i> , São Paulo, 2017. Foto: Mariana Pacor. Acervo: Pessoal	82
Figura 37 – Mariana Pacor, <i>Figuras em Cerâmica Branca e Terracota, e Carbonato de Cobre</i> , São Paulo, 2017. Foto: Mariana Pacor. Acervo: Pessoal	83
Figura 38 – Mariana Pacor, <i>Figura em Cerâmica Branca e Carbonato de Cobre</i> , São Paulo, 2017. Foto: Mariana Pacor. Acervo: Pessoal	84
Figura 39. <i>Woman's Building, The Great American Lesbian Art Show Catálogo</i> , 11.5 x 28 cm, Los Angeles/USA, 1980. Foto: Desconhecido. Acervo: Smithsonian American Archives of Art https://www.aaa.si.edu/	86

RESUMO

Este trabalho constitui-se a partir de uma historiografia dos movimentos de arte feminista. Serão analisadas manifestações artísticas de engajamento feminista da segunda metade do século XX, no Brasil e nos Estados Unidos da América, aliadas à produção de mulheres lésbicas artistas da primeira metade do século XX na França. Especificamente, dentro destas manifestações, busca-se destacar os projetos de história lesbiana e a produção destas artistas, inserindo neste contexto a minha própria produção e pensamento estético como estudante mulher lésbica artista feminista.

Palavras-chave: Arte Feminista, Lésbicas, Grupo Ação Lésbica-Feminista - GALF, Lesbian Art Project - LAP, História da Arte.

ABSTRACT

This work presents a historiography of the feminist art movements. Artistic manifestations of feminist engagement will be analyzed within the period of the second half of 20th century, in the countries of Brazil and United States of America, combined to the production of lesbian women artists from the first half of the 20th century in Paris, France. Specifically, among these manifestations, there's an effort to research the projects of lesbian *herstory* and the production of these artists, inserting in that context my own production and aesthetical thought as a lesbian woman feminist student.

Key-words: Feminist Art, Lesbians, Grupo de Ação Lésbica-feminista – GALF, Lesbian Art Project – LAP, Art Herstory.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. ALGUMAS ESTATÍSTICAS	15
3. ARTE E GÊNERO: AMOSTRAGEM HISTORIOGRÁFICA	18
3.1. Primeiras agitações, primeiras descobertas	18
3.2. Enquanto isso, no Brasil	30
3.3. Bendito fruto entre as mulheres: as lésbicas	48
3.3.1. Mas, antes de tudo	61
4. Atualmente, e o meu trabalho	64
5. CONCLUSÃO	80
6. BIBLIOGRAFIA	82

1. INTRODUÇÃO

A História¹ se enuncia neutra, apesar de ser expressão da dominação simbólica, mesmo que cravada na pedra da razão androcêntrica, a História foge de sua identificação como discurso racializado e generificado. A História busca deshistorizar-se, busca eternizar suas relações de poder, busca naturalizar-se, neutralizar-se, a História foge de seu processo histórico, a História deseja manter-se muda sobre si mesma, a História recusa pensar-se, psicanalisar-se, a História foge de voltar a si mesma, e proclama-se: Única! Verdadeira! A História tem medo das narrativas, discurso, a História busca provar-se científica. Mas a história, precisa analisar-se, pensar-se, e entender-se narrativa, dispositivo de controle branco, homem, poder. Senão a história, naturalmente², há de se suicidar. Para tal, em primeiro lugar, a história deve se enunciar: narrativa, discurso racializado e generificado, múltipla, falsa. Antes da final tragédia, procurar suas farsas. É o grito que irrompe neste trabalho:

- Eu, mulher, lésbica. Corpo histórico, corpo político. Busco meu discurso.

Desta forma, pretende-se apontar ausências no conteúdo programático e na prática pedagógica das disciplinas de História da Arte do Instituto de Artes da UNESP, procurando descobrir efeitos deste discurso excludente na formação e produção de uma estudante mulher e lésbica. A dúvida permanente é: existem possibilidades para os discursos anti-hegemônicos atingirem a prática de ensino da História da Arte? A narrativa da mulher lésbica artista pode existir, institucionalmente, ou será sempre marginalizada?

¹ Neste trabalho utiliza-se a maiúscula para fazer distinção entre a história hegemônica e as outras diversas possibilidades de se pensar a história. O mesmo se repetirá quando se fala em História da Arte Ocidental, e história da arte. A opção pela maiúscula é ao mesmo tempo crítica e zombeteira, pois aqui acredita-se que a história hegemônica, apesar de se impor como tal, não é única ou de maior importância que qualquer outra perspectiva de abordagem histórica.

² Está aqui subscrita a discussão entre natureza e cultura, a história hegemônica que busca naturalizar-se única e inquestionável acaba por se suicidar pois escapa do próprio processo histórico, produzido culturalmente, de construir narrativas humanas. A história quando única, para de produzir-se e passa a reproduzir-se de maneira acrítica e imutável, a partir dos sempre mesmos paradigmas culturais, do mesmo ponto de vista; sendo assim imutável, ao se naturalizar, a história tenta engessar natureza em imutável e se transforma em antinatural e anticultural. Passa a se descolar da vida real, cindindo natureza e a cultura em esferas estáticas desconectadas uma da outra, ignorando a mutabilidade e articulação desses conceitos.

A História é uma ferramenta de generificação e de sexualização, que determina e inscreve nos corpos humanos um *habitus* e uma *hexis corporal*³ específicas, que se manifestam em todos os campos da existência, que produzem o próprio modo de existência. Na sala de aula podemos identificar o lugar naturalizado da relação entre os gêneros, do homem e da mulher, e da heterossexualidade. A História da Arte contribui para a construção de uma feminilidade ideal de acordo com cada momento sócio-histórico, sendo fundamental na produção de subjetividade da mulher e do homem, alocando a primeira como objeto e o segundo como sujeito. A mulher, caminha pela História da Arte como objeto do olhar masculino, objeto de consumo do homem.

A presença da mulher como modelo ocupa a grande maioria da produção de Arte Ocidental, das coleções e dos acervos museológicos. No entanto, a presença da mulher como autora parece ser sistematicamente apagada da História, como nos mostram os cartazes de contagem do coletivo de artistas *Guerrilla Girls*. Pretende-se, neste trabalho, elaborar uma análise crítica, pesquisando estas mulheres autoras, explicitando as relações de dominação causadoras deste apagamento, e tentando, assim, inserir nesta perspectiva discursiva a produção da estudante Mariana Pacor, durante o curso de Bacharelado de Artes Visuais no Instituto de Artes da Unesp. Foram pensadas as escolhas desta mulher lésbica artista, seus materiais e temas, em relação aos materiais e temas estudados nas disciplinas de História da Arte, procurando, a partir de uma prática dialética e dialógica travar reflexões entre o trabalho da artista e as questões de gênero na arte.

Durante a década de 1970, houve, nos Estados Unidos explicitamente, uma larga penetração das teóricas feministas no campo da arte. Levantando inúmeras perguntas sobre o lugar ocupado pela mulher na produção artística: passam a existir mulheres engajadas em um discurso feminista na produção de arte e são abertos cursos universitários para estudar o então recente tema Arte e Gênero. Perguntamos

³ Segundo Pierre Bourdieu, 1999, o *habitus* é a tradução na psique da assimilação das instituições da sociedade pelo sujeito, que pré-determina sua maneira de pensar, agir e desejar. Ainda em Bourdieu, 1999, *Hexis corporal* pode ser resumida pela ligação entre o conjunto de características físicas e a maneira de servir do corpo, um elo entre postura e temperamento, que permite associar elementos psicológicos ou morais às características físicas do corpo. Exemplo: O gordo é preguiçoso. Essa é uma linguagem de identidade social naturalizada, biologizada, como é o exemplo da “vulgaridade” e da “distinção” inscritos em corpos específicos de mulheres.

sobre o ainda recente tema Arte e Gênero: quais reflexos provocou no método de aprendizagem e ensino da História da Arte, na lógica de produção da arte, na experiência das mulheres artistas? E as mulheres lésbicas artistas? Onde se encontram? Que experiências têm? Que temas lhes interessam? Enquanto artista, é preciso posicionar-se como mulher? Lésbica? Feminista?

2. ALGUMAS ESTATÍSTICAS

Começamos analisando as cátedras do curso.

Das onze cadeiras do DAPIA/UNESP/SP, temos duas ocupadas por mulheres, logo, proporcionalmente, 18% mulheres e 82% homens, onze homens e duas mulheres, formam o corpo docente do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unesp/SP, estes são responsáveis pelo conteúdo prático e teórico das artes visuais.

Quando analisamos os professores responsáveis pelas cadeiras do DACEF, a diferença proporcional se mostra inversa, o total de dezoito docentes, é composto por onze professoras e sete professores; dos quais cinco estão aposentados, quatro homens e uma mulher. Temos, então, 77% mulheres e 23% homens em prática. Lembramos, porém, que o DACEF, Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação, também possui membros que não se dedicam a disciplinas de educação, tampouco ao curso de Artes Visuais. Fazendo uma análise mais apurada dos docentes deste departamento, para cumprir nosso recorte, notamos que as cadeiras das disciplinas de licenciatura do curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Unesp são três mulheres, o percentual de 100% professoras.

O número de estudantes ingressantes nos últimos quatro anos é igualmente surpreendente. Em 2014, das quarenta vagas, vinte e oito são ocupadas por mulheres e doze por homens, nos deixando com um percentual de 70% mulheres e 30% homens ingressos neste ano no curso de artes visuais. Em 2015, são vinte e sete mulheres e treze homens, apenas um candidato homem a mais a ingressar no curso, em comparação com o ano anterior, número que altera a porcentagem para 67,5% mulheres e 32,5% homens. Em 2016, são vinte e uma mulheres e dezenove homens, ano onde há um percentual de equilíbrio recorde entre os gêneros, 47,5% homens e 52,5% mulheres. No último vestibular, em 2017, porém, temos a diferença gritante de 85% mulheres e 15% homens ingressos, trinta e quatro vagas ocupadas por mulheres contra seis ocupadas pelo sexo masculino. Nos últimos quatro anos, tivemos o ingresso de cinquenta homens enquanto ingressaram cento e dez mulheres; logo, nos últimos quatro anos do curso de artes visuais, período total para a graduação da turma de 2014 (a qual pertence a estudante Mariana Pacor), entre os estudantes a maioria

feminina conta com mais de o dobro, em número, que a minoria do sexo masculino: houve 68,75% mulheres e 31,25% homens cursando artes visuais de 2014 a 2017 no Instituto de Artes da Unesp/SP.

Os dados foram calculados a partir das listas de aprovados no vestibular da Fundação Vunesp⁴ e, do corpo docente, do Departamento de Artes Visuais/DAP e Departamento de Artes Cênica, Educação e Fundamentos da Comunicação/DACEFC, disponíveis para consulta no site do Instituto de Artes da Unesp.

Fora da instituição UNESP, escolhemos três galerias ativas no mercado de arte de São Paulo e nos engajamos na mesma análise descrita acima. Foram escolhidas as galerias Fortes D’Aiola e Gabriel antiga Fortes Vilaça, Vermelho e Millan. A Fortes D’Aiola e Gabriel representa quarenta e três artistas, dos quais quatorze são mulheres e trinta homens, mesmo que entre a galeria esteja sob direção de duas mulheres e um homem. A Vermelho tem trinta e seis artistas, destes dezesseis são mulheres e vinte são homens. Já a Millan tem em seu time vinte e três artistas, apenas cinco mulheres contra dezoito homens. As três galerias representam cento e dois artistas, dos quais trinta e dois são mulheres artistas, logo temos a porcentagem total de 34,3% artistas mulheres trabalhando no recorte analisado. Todos os dados foram retirados dos websites das respectivas galerias.

Se as mulheres são a maioria ingressante nos cursos de artes visuais, o que acontece para expressarem a minoria bruta como profissionais no mercado e no ensino superior, nas matérias práticas e teóricas, de artes? As mulheres continuam como maioria nas profissões chamadas profissões domésticas, aquelas que dizem respeito ao cuidado do outro, nestas profissões está incluída a educação, dados de Pierre Bourdieu em A Dominação Masculina. Como determinar o número de mulheres lésbicas dentre estas todas, as do mercado, as da educação? Precisamos de mulheres declaradamente homossexuais para que essa estatística possa ser calculada. O que infelizmente parece não ser propício para o negócio, quão mais para

⁴ Organização responsável pelos vestibulares da UNESP – Universidade Estadual Paulista, com dados alojados no endereço <https://www.vunesp.com.br/>

negócio tão dominado pelo masculino falocêntrico. Na verdade, o espaço público é masculino, tão quanto o privado é feminino.

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembléia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos. (BOURDIEU, 1999 p. 16)

Assim percebemos a dificuldade das mulheres em penetrar qualquer área extraviada do domínio doméstico, é verdade também que as áreas profissionais que têm maior feminização de seu mercado acabam sendo desvalorizadas. Vemos como exemplo claro disto a educação; a presença feminina vai se rarefazendo enquanto escalamos os graus mais avançados do ensino formal. No ensino infantil, a mulher aparece como maioria profissional, enquanto no ensino superior temos a minoria expressa pelo mesmo gênero. Desta mesma maneira o ensino básico parece ser desvalorizado se comparado com o ensino superior. Se o ingresso de mulheres em um mercado profissional o desvaloriza, vemos que o inverso também se verifica, a presença masculina em um ofício tende a elevar seu valor. O mesmo não acontece, porém, em profissões subvalorizadas como as dos pedreiros, garis, motoristas de ônibus, por exemplo, onde assistimos a super-exploração da força de trabalho de homens que pertencem a classe e raça específicas. Por sua vez, observamos, na culinária, o privilégio dos homens poderem se expressar em meio tipicamente feminino, a cozinha, e serem reconhecidos como Chefs de gastronomia, efeito de similar valoração acontece entre a enfermagem e a medicina. E finalmente, no nosso objeto de estudo, entre a arte e o artesanato, homens são pintores, escultores, artistas, enquanto mulheres ceramistas de ocasião, bordadeiras, prendadas artesãs.

3. ARTE E GÊNERO: AMOSTRAGEM HISTORIOGRÁFICA.

Aqui serão organizados registros da produção de arte feminista, no Estados Unidos da América e no Brasil, de modo a construir uma história da arte feminista.

Passamos pelas primeiras manifestações na segunda metade do século XX nos Estados Unidos da América, e tentamos encontrar manifestações de arte feminista dentro da produção brasileira no período da ditadura militar. Dentro desta ótica, encontramos a produção de mulheres lésbicas e pretendemos inseri-las nesses registros, traçando os paralelos e divergências entre a produção dessas mulheres específicas e outras mulheres.

Destacam-se programas de educação de feministas e lesbianas, além de publicações, mostras e ocupações organizadas pelas mulheres.

3.1. Primeiras agitações, primeiras descobertas.

A partir da segunda metade do século XX, especificamente ao lado dos movimentos sociais por direitos civis e libertação de 1968, que se organizam em coletivos políticos como os *Black Panthers Party* (Partido Panteras Negras)⁵ e os *United Farm Workers* (União dos trabalhadores do campo)⁶, as teorias feministas começam a ganhar um corpo mais combativo e invadir outras áreas de conhecimento, nos Estados Unidos da América, pululam coletivos de mulheres, dentro e fora dessas organizações libertárias. Simultaneamente na França, na ocupação da Sorbonne, durante a revolta estudantil de maio de 1968 em Paris⁷, onde as pautas estudantis em apoio aos trabalhadores passam a ser discutidas, surge aí necessidade de discutir a situação das mulheres dentro do espaço das ocupações, da universidade e do

⁵ Organização política socialista revolucionária fundada em 1966 por Newton Huey e Bobby Seale, lutava pela autodefesa da população negra americana através do armamento, rechaçando a ação policial agressiva, o assassinato, o encarceramento da população negra e o racismo institucional. O Partido elaborou pôsteres, jornais, marchas, extensivo material gráfico e uma estética própria valorizando a história, a beleza, e a resistência negra, ações que foram sintetizadas na máxima *Black is Beautiful* (Preto é Lindo), frase emblemática do movimento.

⁶ Organização americana pelo direito dos trabalhadores do campo, organizada por Cesar Chávez e Dolores Huerta, militantes e trabalhadores do campo, em torno de 1968.

⁷ Contra o imperialismo e a repressão policial do governo do General Charles De Gaulle, os estudantes organizados ocupam o prédio da Sorbonne, pela primeira vez em 700 anos, o General permite que a polícia entre no campus para expulsar os estudantes, no conflito, em torno de 600 estudantes são presos e 72 policiais saem feridos. A ocupação foi estopim para uma série de manifestações, ocupações e greves operárias e estudantis em apoio aos estudantes. Neste período, diversas questões do direito e liberdade civil passam a ser discutidas.

trabalho, assim a primeira reunião feminista autônoma organizada dentro do meio acadêmico e das suas perspectivas acontece. Esta reunião é, historicamente, marco de entrada dos pensamentos feministas na luta estudantil e na produção de conhecimento formal. Assim nascem, dentro do que se conhece como feminismo de segunda onda⁸ (em contraposição a Sufragistas⁹, movimento de mulheres organizado em luta pelo direito ao voto que integram a primeira onda), ainda no eixo-norte global da produção de conhecimento, correntes de pensamento feminista acadêmicas francófonas e americanas. Ao surgir a necessidade de descentralizar a produção intelectual feminista, ampliando seus recortes para abranger tensionamentos próprios de países terceiro-mundistas, as perspectivas do eixo-sul global organizada em correntes de feminismo decolonial passam a ser mais recentemente estudadas, e contam com teóricas como Yuderkys Espinosa, Ochy Curiel, Julieta Paredes, Maria Lugones, entre outras.

Em 1970, protestos feministas contra a hegemonia masculina na arte nos EUA são articulados. No dia 4 de maio deste ano, houve um tiroteio entre estudantes e a

⁸ A segunda onda, inicia-se quando passa-se a demandar não só os direitos civis igualitários para mulheres, mas também questiona-se a feminilidade e a heterossexualidade compulsória, a própria subjetivação das mulheres inscrita no que Monique Wittig descreve como o “mito da mulher”, ainda feministas negras passam a questionar o feminismo centrado na experiência das mulheres brancas como a poeta Audre Lorde. Neste contexto nasce também o lesbofeminismo, representado pelas teóricas já citadas, além de Cheryl Clarke (poeta negra e teórica lesbofeminista), Cherie Moraga e Glória Anzaldúa (teóricas lesbofeministas indígenas). Simone de Beauvoir é considerada uma teórica de transição entre primeira e segunda onda. Luce Irigaray, na França, e o grupo Diotima, na Itália, pensam o feminismo da diferença (dando continuidade às reflexões de Beauvoir), que se divide entre o feminismo da diferença simbólica, desenvolvido por estas teóricas e ancorado por outras pensadoras francófonas, se definindo pelo conceito de diferença sexual e da estrutura psicossimbólica; e o feminismo da diferença social, articulado em maioria por teóricas anglo-americanas, fundamentado na oposição sexo-gênero e na definição deste último como uma construção social e condição psicológica. A terceira onda tem como marco o pensamento de Judith Butler, em continuidade ao diferencialismo anglo-americano, com a teoria queer e a identidade de gênero. As ondas se definem por suas reflexões centrais, que alteram significativamente os paradigmas do pensamento feminista em determinado tempo e espaço, mapeando a intensidade da atividade feminista neste período.

⁹ Identificado como o primeiro movimento feminista organizado, pretendia estender o sufrágio (direito ao voto) para as mulheres. Precedido pelos escritos clamando direitos iguais de Olympe de Gouges e Mary Wollstonecraft. Um marco da chamada primeira onda do feminismo, também marca importante para o feminismo liberal, é a Declaração de Sêneca Falls, Nova York, 1848. Documento baseado na Declaração de Independência dos Estados Unidos, através do qual as sufragistas denunciaram as restrições, sobretudo no campo da política, às quais estavam submetidas as mulheres: além de não poderem votar, não podiam comparecer a eleições ou ocupar cargos públicos. Além disso, não podiam ter filiação a organizações políticas. Na Declaração, as mulheres se posicionavam contra a negação de seus direitos civis ou jurídicos e reivindicavam o direito à propriedade (entendido pelas feministas, desta época, como o melhor meio de se alcançar autonomia), ao trabalho, ao voto, a ocupar cargos públicos e ao de se filiar a organizações políticas. Em 1897, têm início a organização União Nacional pelo Sufrágio Feminino, na Inglaterra, aos poucos diversas mulheres se juntam a luta e passam a ser conhecidas como Sufragistas.

guarda nacional, durante um protesto, na *Kent State University*¹⁰, Ohio, contra a Guerra do Vietnã e a invasão americana ao Camboja promovida pelo Presidente Richard Nixon. Como um ato de repúdio aos acontecimentos da guerra, o artista Robert Morris encerrou sua exposição no *Whitney Museum of American Art*, enquanto Robert Rauschenberg e Carl Andre retiraram seus trabalhos da Bienal de Veneza; os três artistas abriram, então, uma “Bienal-em-Exílio” na cidade de Nova York¹¹. Mas essa mostra contava apenas com homens brancos artistas. Logo, a artista afro-americana, nascida e criada no *Harlem/NY/USA*, Faith Ringgold¹² articula uma ação, escrevendo para os organizadores e exigindo a integração de mulheres e pessoas negras nesta mostra, caso contrário haveria um protesto na abertura. A ação foi assinada pelo *WSABAL - Women, Students and Artists for Black Art Liberation* (Mulheres, Estudantes e Artistas pela Liberação da Arte Preta). Criado pela artista, esse grupo, apesar de se fazer propositalmente ruidoso na época, era composto apenas por Faith Ringgold e sua filha Michelle Wallace. A estrutura do grupo apresenta essas características performáticas, podendo ser interpretada como um trabalho de arte ativista. Ações como essa, passaram a se multiplicar em diversos estados americanos.

Houve um piquete na bienal da *Corcoran Gallery of Art*, Washiton/DC/USA, planejado por Mary Beth Edelson entre outras artistas mulheres, conhecida por suas radicais colagens feministas e que organizaria, em 1972, a primeira Conferência Nacional para Mulheres em Artes Visuais, em Washington. Na Exposição anual de escultura do *Whitney Museum*, as mulheres estavam melhor organizadas, e realizaram ações diversas: piquetes todos os sábados, forjaram um *release* com logo do museu anunciando “o *Whitney Museum* reconhece como as mulheres vêm sendo negligenciadas na arte, e agora contaremos com 50% mulheres e 50% não-brancos em nossa exibição”, como nos informa a historiadora de arte Lucy Lippard no

¹⁰ O movimento estudantil está se manifestando contra as guerras, e a política repressiva de Reagan, governador da Califórnia e candidato à presidência, manifestações surgem em diversas Universidades pelo Estados Unidos da América.

¹¹ As informações deste parágrafo estão disponíveis no documentário “*W.A.R. - Women Art Revolution*” de Lynn Hershman Leeson.

¹² Percebemos ao observar as obras da artista americana a denúncia em suas inquietações dos ônus de ser negra na sociedade racista americana, além dos ônus de ser mulher em uma sociedade patriarcal. Sua série *American People*, é conhecida por criticar a família nuclear branca americana, e a lógica opressiva das relações tanto entre homens e mulheres quanto entre brancos e negros, ramificando as diversas complexidades que surgem das intersecções possíveis nestas relações.

documentário *W.A.R. - Women Art Revolution* de Lynn Hershman Leeson. Na abertura da mostra houve projeção de slides de arte feminista na parede exterior do museu e as artistas entraram e atiraram ovos dentro do espaço expositivo, Faith Ringgold, citada acima, também estava presente, e pintou seus ovos de preto e, de vermelho, escreveu sobre eles “50%”. As mulheres agora conquistavam seu espaço no sistema de artes e não deixariam passar mais mostras que só contassem com artistas homens brancos. O movimento que passa a denominar sua produção como “arte feminista” aí se inaugura.

O termo “arte feminista” é abraçado por Judy Chicago, e dá largada ao processo de questionamento da produção androcêntrica na arte, a artista funda o *Feminist Art Program* nos Estados Unidos da América. O programa se torna o primeiro de arte feminista no país e acontece na *Fresno State College*, Califórnia, no ano de 1970. Após sofrer muitos ataques, por seu trabalho declaradamente engajado em uma prática feminista. O programa passa a integrar, no ano seguinte, a convite de Miriam Schapiro, em 1971, a grade do *California Institute of Arts-CA-USA*. Neste mesmo ano, a publicação do artigo *Why have there been no great women artists?* (Porque não houve grandes mulheres artistas?) por Linda Nochlin, abre espaço para a crítica feminista da arte.

No artigo, a autora argumenta que o problema desta pergunta está no protagonismo de seu enunciado. Que sujeito enuncia a questão feminina? A questão negra? A questão da pobreza? O que está sob questionamento? Há questionamento da questão? Naturalmente “enquanto a questão proposta pelos estadunidenses sobre a situação do Vietnã e Camboja é referida pelos estadunidenses como a ‘questão do leste asiático’, para os vietnamitas e cambojanos ela seria tratada, mais realisticamente, como a ‘questão estadunidense’” (NOCHLIN, 2016 p.10). A autora então propõe que “mulheres e sua situação nas artes, assim como em outras áreas empreendidas, não são uma questão a ser vista pelos olhos de uma elite dominante masculina.” (NOCHLIN, 2016 p.10). As respostas possíveis para a pergunta título do artigo, quando assim apresentada, acabam por reforçar o machismo da história da arte. As feministas, ao morderem a isca desta pergunta-armadilha, acabam por tentar exortar carreiras menores de mulheres, resgatando-as da história geral ocidental androcêntrica, incorrendo assim no erro, identificado por Nochlin, de ressaltar a

importância do “negligenciado ou do gênio menor”, acabando por colocar a mulher, naturalmente, neste papel, mas sem ferir a hipótese central da pergunta “Porque não houve grandes artistas mulheres?” Linda Nochlin, porém, reconhece como importantíssimas, as investidas feministas em estudar as mulheres presentes nos anonimatos da história da arte, e elogia os trabalhos acadêmicos e pesquisas que trazem à tona os usualmente esquecidos trabalhos da pintora barroca Artemisia Gentileschi¹³ e da neoclássica Angelica Kauffman¹⁴, contribuindo para a visibilidade da mulher que resistiu presente e produtora, embora em segundo (ou talvez, até terceiro, quarto,) plano, na história da arte. Uma das ferramentas, proposta por Nochlin, para abordar o problema da questão é a análise dos sistemas da arte (e das instituições sociais), desconstruindo o mito do Grande Artista, que habita o imaginário popular e erudito, construído em torno do e no mundo da arte, percebendo o lugar secundário ocupado pela mulher, e edificado pela subjetivação¹⁵ feminina, neste e em outros campos do conhecimento. “E se Picasso tivesse nascido menina? Teria o senhor Ruiz prestado tamanha atenção ou estimulado a mesma ambição de sucesso na pequena Pablita?” (NOCHLIN, 2016 p.18).

O mito do Grande Artista está fundado na manifestação do Gênio ou do Talento¹⁶, que desde a infância mostra seus precoces, aparentemente naturais, dotes artísticos. É comum na historiografia da arte, “elevada à hagiografia no séc. XIX”, que os artistas combatam todo tipo de adversidade e injustiças sociais, lutando contra o mundo, “não importa o quão improváveis e infrutíferas sejam as circunstâncias” (NOCHLIN, 2016 p.15), e obtendo sucesso e maestria neste universo da arte elevado a um fazer divino, onde o artista é aquele que cria o ser a partir do nada. A história do jovem Giotto¹⁷ e outros tantos, que são descobertos em circunstâncias pastorais, desenhando ovelhas perto de seus rebanhos, até quando um mestre como Cimabue¹⁸ toma o humilde pastor como pupilo em seu ateliê, pululam na mitologia da arte. Os

¹³ Artemisia Gentileschi (1593 - 1656) é uma pintora barroca italiana, graças aos estudos historiográficos feministas sua produção passa a ser valorada e passa a se observar em sua obra um ponto de vista crítico à posição social da mulher.

¹⁴ Angelica Kauffman (1741 - 1807) é uma pintora neoclássica suíça.

¹⁵ O modo como um indivíduo cria significados para si mesmo, produz subjetividades, em relação a si, a um grupo, a uma cultura, a uma língua, linguagem, e os mais diversos campos referenciais que tem acesso. É o processo de se tornar sujeito.

¹⁶ Maiúsculas destacadas como no artigo de Linda Nochlin.

¹⁷ Giotto de Bordonne (1267 - 1337) considerado precursor da pintura renascentista e gênio italiano.

¹⁸ Cimabue (1240 - 1302), pintor italiano que se torna mestre de Giotto.

que não tem rebanhos rabiscam na borda de seus cadernos e sempre são conhecidos por desenhar mais que estudar, esta é a história de Michelangelo e outros, cujo “talento sempre pareceu se manifestar desde muito jovem e independentemente de qualquer incentivo externo: Filippo Lippi, Poussin, Courbet e Monet” (NOCHLIN, 2016 p.16). Toulouse-Lautrec, o anão degenerado que nega a aristocracia, Van Gogh, desenhando face a face com a loucura, Cézanne, superando as penas da rejeição paterna, Gauguin, abandonando a estabilidade e partindo rumo aos trópicos e Pablo Picasso, que passa nos testes para Academia de Artes de Barcelona em apenas um dia.

É de se admirar este feito de Picasso, mas há de se perguntar sobre o papel interpretado por seu pai, senhor Ruiz, professor de Arte, em seu desenvolvimento pictórico. Aqui lembramos daquela mencionada anteriormente, a Pablita, será que haveria ela, desde a tenra infância, desfrutando do mesmo estímulo à atividade artística do qual aproveitou Pablo? Linda Nochlin, lança mão da teoria Piagetiana¹⁹ de construção da inteligência, como um processo que se estabelece durante toda vida através das experiências e oportunidades de cada sujeito, mais do que como uma essência, estática (como é tomado o Talento ou Gênio), para responder à má intencionada pergunta: “Se Giotto, o pastorzinho desconhecido, e Van Gogh, com sua debilitada saúde, encontraram sua forma de fazer arte, por que não as mulheres?” (NOCHLIN, 2016 p.19). É preciso entender a prática da arte como inserida em um contexto social, submissa às suas estruturas, não como uma prática autônoma descontextualizada, se temos como objetivo romper a história de apagamento e dominação que esta prática perpetua. É preciso também, entender o sujeito como inserido em um contexto sócio-formativo, sendo subjetivado dentro de parâmetros normativos de seu papel social e seu consequente comportamento. Não obstante as histórias míticas de superação, que

nenhum historiador da arte sério aceita [esses] tão óbvios contos de fada ao pé da letra. De toda forma, esse tipo de mitologia acerca do sucesso artístico e seus concomitantes, ainda forma o inconsciente e as inquestionáveis suposições dos eruditos, não importando o quanto se fale de influências sociais, contexto histórico, crises econômicas, etc. (NOCHLIN, 2016 p.19).

¹⁹ Jean Piaget, psicólogo e biólogo, escreve sobre a criança e a educação, cria a teoria dos quatro estágios de desenvolvimento, que divide em períodos da idade o desenvolvimento da inteligência e acredita que esta só se desenvolve a partir das interações da criança com o meio, que deve ser estimulante.

Assim ainda devemos aprofundar na historiografia da arte as circunstâncias sociais, de subjetivação de gênero, de racialização, para construir um novo (in)consciente mítico da produção artística geral ocidental. É preciso questionar-se sobre a maioria da produção artística: provém de qual classe social, de que gênero, de qual subgrupo humano racializado, bem como, qual destes mantêm posse do produto da arte, e entretanto, também financia essa atividade?

Por enquanto, voltemos ao *Feminist Art Program*²⁰, que inaugura, nos EUA, as primeiras investidas acadêmicas neste sentido de questionamento da lógica hegemônica no ensino das artes visuais. O curso, que contém 15 módulos, pretende desenhar uma história das mulheres na arte, termo traduzido pelo trocadilho em inglês *herstory*²¹ (*her* pronome possessivo feminino + *story* história = história dela), que em contraposição a palavra *history* (*his* pronome possessivo masculino + *story* história = história dele) utilizado para nomear os estudos historiográficos do programa, demonstra a vontade de apropriação da história pela mulher, a ambição de tornar-se locutora da própria história. Para tal, existe a recusa da leitura de homens, e o encorajamento de uma prática e pensamento artístico diverso dos parâmetros nos quais a alta arte funcionava: a bibliografia básica do curso conta com a tríade de obras de mulheres “*A room of one’s own*”, de Virginia Woolf²², “*The dialectic of Sex*”, de Shulamith Firestone²³ e “*Sisterhood is Powerfull*”, coletânea organizada por Robin Morgan²⁴. A tendência em voga, na academia, era o Minimalismo, a arte

²⁰ Programa universitário de pesquisa e estudo em arte feminista dirigido por Judy Chicago e Miriam Schapiro.

²¹ Termo surge nos Estados Unidos da América na década de 1970 e se espalha em publicações independentes de esquerda. Robin Morgan, que organiza a antologia feminista “*Sisterhood is Powerfull*”, livro componente do programa do *Feminist Art Program*, reclama a primeira aparição do termo no seu artigo *Goodbye to All That*, publicado no jornal *RAT Subterranean News*. O termo é rapidamente incorporado ao vocabulário feminista, abrangendo ativistas anônimas, artistas, acadêmicas, e etc.

²² “Um teto todo seu”, em português, é uma reflexão acerca das condições sociais da mulher e a sua influência na produção literária feminina, baseada em palestras proferidas por Virginia Woolf em Universidades em 1928.

²³ “A dialética dos Sexos” é um clássico da literatura feminista onde a autora Shulamith Firestone escrutina as relações sociais aplicando a lógica materialista e dividindo homens e mulheres em diferentes classes de opressor e oprimido. Para tal a autora descreve a diferença na socialização dos sexos.

²⁴ “O Poder da Sororidade” é uma antologia de textos feministas escritos por uma série de ativistas da década de 1970 como: Naomi Weisstein, Kate Millett, Eleanor Holmes Norton, Florynce Kennedy, Frances M. Beal, Joreen e Marge Piercy. O livro conta com registros históricos de diversos movimentos feministas norte-americanos.

completamente desligada das manifestações políticas e sociais, o objeto puro, o exercício intelectual da forma, a arte pela arte formalista. As feministas começam então a falar em conteúdo, começam a tecer teias de conteúdo por cima e por trás das imagens que produzem, preenchendo o vazio da forma com discursos militantes e politicamente engajados. A rivalidade entre arte feminista e arte minimalista se fortifica em uma separação da dicotomia artística Conteúdo/Forma. A rivalidade é retratada na performance *Please Sing Along* (1974) de Nancy Buchanan e Barbara T. Smith, onde as duas artistas lutam judô ao som de um discurso com a retórica da arte minimalista, uma artista representando a arte feminista e outra a arte minimalista, enquanto as duas lutam pelo domínio do tatame. As mulheres, neste curso, também organizavam portfólios e falavam sobre seus trabalhos, criando uma rede de memória e encorajamento que ultrapassou as barreiras do programa, fazendo com que outras mulheres se sentissem representadas e impulsionadas a continuarem com sua própria produção.

Após a aplicação deste programa no *CalArts (California Institute of Arts)*, surge, em oito de novembro de 1971, uma primeira proposta de ocupação artística feminina intitulada *Womanhouse*²⁵, foi organizada por Judy Chicago e Miriam Schapiro, professoras co-fundadoras do programa feminista. Nesta ocupação, como observamos nas obras abaixo, é estimulada a utilização de técnicas mistas e não ortodoxas, bem como o levantamento de questões relevantes ao problema do gênero na arte, estas práticas produzem uma estética contrária a estética minimalista. A ocupação aconteceu em uma casa vitoriana abandonada, na Rua Mariposa nº533, em Los Angeles/CA/USA, e contou com a seguinte série de obras²⁶:

Linen Closet (Closet de lençóis) - de *Sandy Orgel*.

Um manequim entrecortado pelas prateleiras ocupadas por toalhas e lençóis perfeitamente dobrados denuncia o lugar social das mulheres, entre a cama e mesa, domésticas.

The Kitchen (Cozinha Acolhedora) - de *Robin Weltsch*.

²⁵ Ocupação artística fruto do *Feminist Art Program*, organizada por mulheres artistas de obras com engajamento feministas.

²⁶ Para as obras, vide <http://www.womanhouse.net/>. Traduzo livremente, interpretando as imagens fotográficas e textos poético-descritivos disponibilizados nesse acervo digital, a fim de proporcionar uma amostragem da estética feminista e do conteúdo questionador da exposição.

Pratos e louças organizados em sequência, iluminados por luzes, lembram a linha de produção fordista de subjetivação submissa da mulher como trabalhadora doméstica. Fogão, geladeira, pia.

Aprons in Kitchen (Aventais na Cozinha) - *de Susan Frazier.*

Aventais equipados com seios e vaginas, permitem a mulher vestir e despir as partes características do corpo feminino ao performar tarefas do lar, insinuando a construção do papel social da mulher a partir do seu corpo.

Eggs to Breasts (de Ovos para Seios) *de Vicki Hodgetts* - Formas de ovos fritos “estrelados” cobrem o teto e as paredes enquanto vão se transformando em seios.

Dining Room (Sala de Jantar) - *de Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCocq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro, Faith Wilding.*

O quarto mais colaborativo da casa, onde mais mulheres trabalharam juntas. Um banquete em uma mesa oval. Esculturas de pães, presuntos, perus, doces. Candelabros de luz elétrica, e um mural de uma natureza morta de Anne Peale séc. XIX. Sete mulheres contribuíram para esta sala, costuraram as cortinas, assaram os pães, pintaram as paredes, o mural. Sete mulheres se comportando como adultas e fingindo, como crianças, que a sala de jantar dessa casa de bonecas é real.

Bridal Staircase (Escadaria da Noiva) - *de Kathy Huberland.*

Boneca em tamanho real, vestida de noiva em eterna espera no topo das escadas.

Personal Environment (Ambiente Pessoal) - *de Judy Huddleston.*

Um espaço destinado para a alteridade, propõe, segundo a artista, um espaço completamente diferente de todos os outros propostos no mundo. Um emaranhado de linhas no teto de uma cortina lembra o passar do tempo das teias de aranha.

Crocheted Environment (Ambiente em crochê) - *de Faith Wilding.*

Apenas uma lâmpada ilumina do teto as tramas tecidas em crochê em contraste com a parede pintada de preto.

Leaf Room (Quarto da folha) - *de Ann Mills.*

Um quarto com teto oval e folhas pintadas na parede evidencia os ciclos de vida e morte, das estações.

Lea's Room (Quarto da Lea) - *de Karen LeCocq, Nancy Youdelman.*

O quarto está decorado de forma opressiva, tudo remete à beleza extenuante que se exige das mulheres: as maquiagens, o cheiro de magnólia dos perfumes, a tontura das rosas no papel de parede e do rosa por todos os lados. Inspirada na cortesã do romance *Chéri*, de Gabrielle S. Colette, Lea, de meia idade, se apaixona por um rapaz jovem. No mesmo quarto é exibida a performance onde uma mulher se maquia sobrepondo infinitas camadas de pó, batom, e outras parafernálias, para esconder o envelhecimento, a competição com as outras mulheres, e a beleza eterna, tudo aquilo que, maligno, é obrigatório da existência hegemônica feminina.

Personal Space (Espaço Pessoal) - de *Janice Lester*.

Um santuário e uma armadilha. O quarto secreto representa a arte que nunca é feita, aquilo que as pessoas (especialmente mulheres) guardam trancado dentro delas.

Painted Room (Quarto Pintado) - de *Robin Mitchell*.

Um quarto todo branco, pintado por tintas coloridas, por enormes gestos de pinceladas livres e coloridas, nos lençóis, chão e paredes.



Fig. 01. Robin Mitchel, *Painted Room*, Los Angeles/USA, 1972.

Red Moon Room (Quarto da Lua Vermelha) - de *Mira Schor*.

Uma pintura onde figuram um autorretrato e a lua nascendo, escura, sangrenta, vermelha, noturna.

Shoe Closet (Closet de Sapatos) - *de Beth Bachenheimer.*

Centenas de sapatos, pintados e preparados comicamente dentro de um armário mostram o consumo de aparatos embelezadores inculcado nas mulheres.

Lipstick Bathroom (Banheiro de Batons) - *de Camille Grey.*

O banheiro todo pintado de *Lipstick Red* (Vermelho batom), a banheira coberta de veludo vermelho, calcinha e sutiã vermelhos, uma mulher vermelha. Uma prateleira exhibe os diversos tons de batom do mercado. Como no ambiente anterior, mostra o consumo inculcado nas mulheres, a luxúria do consumo da beleza.

Laundry Room (Lavanderia) - *de Beth Bachenheimer.*

Uma lavanderia onde só há meias-calças penduradas.

Menstruation Bathroom (Banheiro Menstruado) - *de Judy Chicago.*

O banheiro todo pintado de branco, esterilizado, higiênico, hospitalar, esconde um cesto de lixo cheio de papéis, absorventes e tampões menstruados. A maneira que uma mulher olha para este cesto, metáfora para os segredos obscuros femininos, é a forma como se sente sobre sua menstruação.

Nightmare Bathroom (Banheiro de Pesadelo) - *de Robbin Schiff.*

Uma mulher submersa na banheira esculpida por areia seca. A vulnerabilidade da areia, de castelos de areia que se desfazem na água, denota a vulnerabilidade da nudez no banheiro, a vulnerabilidade de olhar a própria face no espelho. O medo. No armário, estão vidros, de variados formatos, preenchidos de areia colorida. No fim da exposição, a escultura estava erodida por marcas de dedo.

The Dollhouse Room (Quarto da Casa de Boneca) - *de Sherry Brody.*

O quarto mergulha na costura de tecidos diversos, a artista pretende que seu trabalho seja percebido de maneira sensual. Há um travesseiro de lingerie e um vestido do qual, pregado na parede, emerge na altura do ventre uma circunferência, essa nova forma transforma os contornos bidimensionais da roupa em uma escultura delicada.

The Dollhouse (A Casa de Boneca) - *de Miriam Schapiro.*

A casa de bonecas integra o quarto acima, e mostra as delicadezas de uma casa de boneca, mostra também os terrores que esta delicadeza esconde. Um urso espia da janela, existe uma cascavel em um dos cômodos, tudo acontece cercado de simbologia. E no estúdio, a

reviravolta, as artistas são mulheres, enquanto o modelo é um homem, revertendo a relação sujeito-objeto descrita no artigo de Linda Nochlin.

The Nursery (O berçário) - *de Shawnee Wollenman.*

O mobiliário super-aumentado permite experimentar o ponto de vista da criança, além da experiência corpórea de ser pequeno num quarto tão grande. A artista também decora o quarto com móveis e brinquedos “andrógenos”, pois lembra da infância como um lugar sem sexos e papéis de gênero, onde meninos e meninas podem simplesmente ser quem são. Como nas experiências da infância aprendemos muito de quem somos, a artista considera que seja assim o ambiente e a educação ideal das crianças.

Garden Jungle (Selva Jardim)- *de Paula Longendyke.*

Um esqueleto de dinossauro no jardim da casa ressalta a vulnerabilidade desses animais.

Necco Wafers (Necco Wafers) - *de Christine Rush.*

Pintadas de cores pastéis, rosas, turquesas, lilases, amarelos, partes do jardim contrastam com as cores orgânicas das pedras e flores. Nuvens como as desenhadas por crianças são manufaturadas em estruturas 3D e penduradas nas árvores. A artista pretende criar um mundo irreal, fantasioso. Um céu e um chão de faz de conta.

Performances

Three Women (Três Mulheres)

A durona independente Sparkyl, a hippie chique Rainbow, a ingênua e maternal Roselyn. Essas mulheres falam de suas vidas, de forma cômica e divertida, no início. Com o passar do tempo, no seio do discurso encontra-se a dor de cada uma dessas personagens, que ao interpretarem papéis sociais percebem-se sempre presas em algum aspecto de uma estereotipada e inescapável “mulheridade”.

Maintenance Pieces (Sobre a Manutenção): **Scrubbing** (Esfregando), *por Christine Rush* e **Ironing** (Passando), *por Sandra Orgel.*

Uma mulher passa um lençol imenso. Outra esfrega incessantemente o chão. As peças evidenciam a performance das tarefas domésticas (como a performance de feminilidade) na construção dos papéis de gênero.

The Cock-Cunt play (peça do Pau e da Boceta) - *escrito por Judy Chicago, interpretado por Janice Lester and Faith Wilding.*

Duas personagens discutem sobre quem deve lavar a louça, referidos como “Ele” e “Ela”. Ambas usam genitálias de espuma e uma roupa preta neutra. A personagem com o pênis

argumenta que não deve lavar a louça pois tem um pênis, enquanto a personagem com a vagina diz que não há nada “escrito” em sua vagina que diga sobre obrigatoriedade de lavar a louça. A peça abusa da comicidade, os personagens falam de forma caricata.

Waiting (Espera) - escrito por *Faith Wilding*.

Sentada em uma cadeira de balanço, a atriz repete a palavra “espera”. Logo atribui metas a esta espera. Espera por crescer, espera por sentar no colo do papai, espera para que os seios nasçam, espera por um marido afetuoso. A peça resume a vida da mulher pela espera, a espera de se tornar sempre, a espera para cumprir seu papel social de espera. Esperar sempre por cumprir alguma meta (predestinada) da vida.

The Birth Trilogy (A Trilogia do Nascimento)

Mulheres em fila, passam entre sua sequência de pernas abertas, simulando parir umas às outras. Os bebês recém-nascidos se deitam no chão esperando para retornar ao cuidado de suas mães. Eventualmente todas as mulheres formam um círculo entoando cânticos, que culminam em cantos de êxtase, simbolizando a alegria e a libertação.



Fig. 02. Judy Chicago, Janice Lester e Faith Wilding, *The Cock and Cunt Play*, performance, Los Angeles/USA, 1972..

Para que todos esses ambientes pudessem ser construídos em uma casa abandonada, essas mulheres precisaram primeiro reformar a residência. Transformando, literalmente, o espaço doméstico em uma galeria de artes: confundindo o público e o privado, subvertendo as regras pré-estabelecidas da conduta feminina, misturando as técnicas artesanais e da arte institucional, e, finalmente, criando um novo discurso, no qual a mulher é locutora e protagonista. É importante destacar a contemporaneidade das questões de gênero abordadas nestas obras, quando muitas obras tratam da feminilidade mercadológica e impositiva, que continua presente nos discursos midiáticos. Ainda hoje, podemos destacar performances e obras que fazem referência ou dialogam com obras desta primeira exposição feminista, nos EUA. Como a performance, *Make Over* (2006) de Daniela Mattos, onde a artista usa um batom vermelho para pintar a partir dos lábios, todo seu rosto, enquanto se olha ao espelho e se fotografa acompanhando as fases de sua transformação. Assim vemos, que as mulheres continuam a lutar por espaço nas diversas áreas do conhecimento. No Brasil, segundo a pesquisadora e artista carioca Roberta Barros, também há reverberações deste movimento.

3.2. Enquanto isso, no Brasil.

No período de 1964 a 1985, o país atravessa a ditadura militar. O que tornava qualquer manifestação libertária perigosa e fazia com que os esforços militantes reunidos se direcionassem a uma questão comum, a liberdade das organizações partidárias de oposição. O que deixa os esforços feministas (exceto por algumas organizações, como o GALF²⁷, do qual falaremos em breve) desde sempre atados à edificação dos partidos de esquerda, e, ainda mais, submissos a eles, tomando sempre como mais importante metas coletivas, tais como a melhoria das condições sociais de vida, os direitos humanos e de liberdade política.

Destarte, veremos aqui, no Brasil, uma maior penetração da arte em espaços de militância política, do que, como nos E.U.A e na Europa, inversamente, da militância política nas artes. Aqui, na década de 1970, as instituições e órgãos públicos não estão preparados para amparar os questionamentos dos movimentos libertários, pelo contrário, há severa censura de tudo que foge à ideologia militar. Intelectuais e

²⁷ GALF – Grupo de Ação-lésbica Feminista é o primeiro, encontrado nesta pesquisa, grupo político organizado por lésbicas no Brasil.

militantes são torturados, ou mandados para o exílio, a produção de conhecimento é censurada, as críticas ao regime proibidas. Diante de tal cenário, parece menos urgente a luta pela libertação das mulheres, que será, inclusive, taxada de problema burguês por organizações de esquerda, é emblemática e sintomática deste pensamento a entrevista de Luís Inácio da Silva, ao jornal *Lampião da Esquina* em 1979, onde diz que “feminismo é coisa de quem não tem o que fazer”²⁸. É quase impossível, então, se declarar feminista e circular dentro dos meios formais de produção de conhecimento, arte, ou militância, no Brasil da década de 1970. O que era quase impossível, ainda hoje continua muito difícil, e amplamente rechaçado.

A pesquisadora e artista carioca Roberta Barros, em seu doutorado “Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira”,²⁹ traça paralelos entre algumas obras de artistas mulheres brasileiras e obras consagrada e declaradamente feministas de artistas mulheres americanas e europeias. No Brasil, onde grandes artistas foram mulheres, como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, no modernismo, ou as Lygia Pape e Clark, no neoconcretismo, há um mito da democracia sexual. Então seria o ativismo feminista na arte pertinente ao nosso contexto?

Na crítica feita por Monteiro Lobato a Anita Malfatti, percebe-se a ojeriza do escritor pela arte degenerada importada da Europa, mas também, encontram-se ali dicas da leitura que a crítica de arte e a sociedade fazem de artistas mulheres, denunciando então a questão de gênero no sistema da arte brasileira:

Os homens têm o vezo de não tomar a sério as mulheres artistas. Essa é a razão de as cumularemos de amabilidades sempre que elas pedem opinião. Tal cavalheirismo é falso; e sobre falso, nocivo. Quantos talentos de primeira água não transviou, não arrastou por maus caminhos, o elogio incondicional e mentiroso? Se víssemos na Sra. Malfatti apenas a “moça prendada que pinta”, como as há por aí às centenas, calar-nos-íamos, ou talvez lhe dêssemos meia-dúzia desses adjetivos bombons que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças. Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é ser tomada a sério e receber a respeito de sua arte uma opinião sinceríssima – e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião geral do público não idiota, dos críticos não cretinos, dos amadores normais, dos seus colegas de cabeça não virada – e até dos seus apologistas. Dos apologistas, sim, dona Malfatti, porque eles pensam deste modo... por trás.

(LOBATO apud BARROS, p.49-50)

²⁸ Em julho de 1979, o jornal *Lampião da Esquina* publica a entrevista com Lula “Alô, alô classe operária: e o paraíso, nada?”. Esta edição é mencionada no documentário “*Lampião da Esquina*” de Lívia Peres (2016).

²⁹ Livro originado a partir da tese de doutorado da artista e pesquisadora Roberta Barros. Nesta parte serão exploradas algumas das hipóteses apresentadas neste livro.

Percebemos, de maneira clara, a posição de “amadora”, destinada a mulheres que ousam se dedicar às artes no Brasil. A crítica de Monteiro Lobato à obra “Torso/Ritmo” (1915-16) de Anita, que figura as costas nuas de um homem, invertendo assim a lógica cristalizada na História da Arte de mulher/objeto e homem/sujeito, demonstra o grande incômodo sentido pelos homens da sociedade brasileira com os “avanços femininos” (como a maior circulação de mulheres no espaço público, o ingresso em cursos superiores e no mercado de trabalho), que se mostram amedrontados com a possível desestabilização de seu lugar social histórico como dominador, na relação dominador/dominado com as mulheres. Assim até Oswald de Andrade, o modernista, contribui para a difamação das sufragistas inglesas, as caracterizando como “mulheres secas e machas” (ANDRADE apud BARROS p.87). Tudo contribui para que as mulheres não questionem seu papel social “predestinado”.

Desta forma, mulheres podem ser artistas no Brasil, desde que não tratem da feminilidade, ou sequer se enunciem como mulheres. Ou desde que só tratem o mundo a partir da ótica da feminilidade e sejam mulheres, logo amadoras, senão eram criticadas por tentarem ser homens, e seriam tratadas não como homens, como dissimula Lobato, mas sim como “mulheres que querem ser homens”, “mulheres secas e machas” como defende também seu oponente Oswald de Andrade. Certamente era assim no início do século XX. Vale lembrar que, segundo a historiadora Aracy Amaral³⁰, as artistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral só serão reconhecidas a partir da segunda metade do mesmo século. Durante o “milagre econômico” da década de 1970, o mercado de arte se valoriza e impingue importância a obras das artistas modernas a partir da compra de suas telas. Na história as duas mulheres serão sempre ligadas às figuras de Oswald e Mário de Andrade, como dependentes deles, Tarsila como esposa, e Anita como amiga, que tem relação íntima com Mário de Andrade, uma relação *à la* Virginia e Leonard Woolf, ousa insinuar (mais tarde voltaremos a este polêmico tópico). Tarsila do Amaral costuma aparecer como importante nome na pintura, mas sempre ancorada nos manifestos de seu marido, ilustrando o pensamento antropófago. Os homens passam então a validar, através do pensamento, da filosofia, “características naturalmente masculinas”, as práticas artísticas das mulheres.

³⁰ Historiadora, crítica e curadora brasileira, escreve extensamente sobre o modernismo.

Mas e as artistas mulheres brasileiras ativas na segunda metade do século XX, contemporâneas ao *boom* da invasão feminista na produção de arte norte-americana e europeia? Ainda era impossível para a mulher brasileira declarar-se feminista, o país atravessava a ditadura militar. Ademais, o mito da democracia sexual e racial, reforçado pela recente valorização das artistas mulheres modernistas, garantia que a realidade brasileira era diferente. Aqui o mundo não era o tal polarizado da América do Norte ou da Europa, aqui tínhamos a política da mestiçagem: apagando o racismo institucional, e edificando a identidade nacional na figura do mestiço, o Brasil era da mistura, a mistura espontânea e harmoniosa das raças, “longe do dualismo exclusivista do sistema anglo-saxão, por exemplo, no Brasil, não se operam polaridades brutalmente segregadoras como arroz *ou* feijão, certo *ou* errado, casado *ou* separado, Deus *ou* Diabo, preto *versus* branco, homem *versus* mulher” (BARROS, 2014, p.43). Faz-se questão de camuflar os preconceitos para mantê-los, ao naturaliza-los, ignorando tanto as questões de uma população racializada como as questões de gênero,

a invenção da mulataria (elogiada, sobretudo, em seu ângulo feminino) tornou a injustiça algo tolerável, porque, ao ter sido estrategicamente posicionada como símbolo da força da identidade cultural de nosso país, tal *figura de mediação* atrapalha a percepção nua dos mecanismos de exploração social e política. (BARROS, 2014, p.43)

A canonização de Tarsila e Anita no modernismo brasileiro, tardiamente oportuna, parece confirmar a suposta democracia sexual na arte brasileira. Ainda assim há de se questionar não só a quantidade muito menor de artistas mulheres reconhecidas em relação à de homens, bem como a maneira autônoma e genial como os homens são retratados, nunca sendo necessário recorrermos à citação de suas esposas e amigas para a validação de sua produção artística. Nos próprios casos referidos de Mário e Oswald de Andrade não é comum, como o contrário, a citação de Anita ou Tarsila para legitimar o conteúdo de suas obras.

Roberta Barros, propondo uma crítica engajada, analisa obras de Ana Maria Maiolino e Lygia Pape, exibidas na década de 1970, por uma ótica feminista, mesmo que as artistas nunca tenham advogado para si este rótulo. A pesquisadora questiona-se, desse modo, sobre a necessidade de afirmação de um discurso feminista pelas autoras, ao pensar a obra como um agenciamento sógnico circunscrito a uma prática artística discursiva onde os signos se referenciam de maneira independente da

palavra escrita, discutindo a possibilidade de uma interpretação feminista imanente à materialidade das obras dessas mulheres artistas. Apesar de Barros considerar importante agora, quando a oportunidade se apresenta, sem risco de punições severas como tortura ou prisão, ou talvez sequer o ostracismo, que as artistas mulheres se afirmem a si e a seus discursos como feministas. A artista quando não enuncia seu gênero se proclama uma fazedora/criadora neutra e

o homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo vir o sentido geral da palavra homo. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação. (BEAUVOIR, 1970, p.9).

Se, desta maneira, a artista não se posiciona consciente de sua generificação como mulher, ela será imediatamente apreendida a partir dos critérios determinantes do gênero dominante, da perspectiva masculina, logo será percebida como, antes de tudo, objeto; e assim seu comportamento de sujeito será interpretado como afronta, ou não será levado a sério. Isto nos deixa claro não apenas Lobato em sua crítica ao torso masculino desenhado por Anita Malfatti, mas sobretudo nas dificuldades existentes em nos engajarmos em leituras alternativas, não formalistas, da obra destas mulheres, reivindicando uma crítica feminista, ou uma perspectiva feminista da história. A própria História, sendo androcêntrica, se encarrega de determinar quais obras serão validadas no seio da produção de artistas mulheres, assegurando o acesso a obras que facilitam uma leitura menos crítica da sociedade patriarcal, enquanto dificulta o acesso a obras que apresentem conteúdo feminista, processo que Barros identifica na trajetória de Lygia Pape, analisando as obras “*Eat me: a gula ou a luxúria*”, “*Sedução*” e “*Objetos de Sedução*” (1975) da artista.

No doutorado de Barros são escrutinadas as obras “*Arroz e feijão*” (1979), de Ana Maria Maiolino, contraposta a *The dinner party* (1979), de Judy Chicago, e “*Eat me = a gula ou a luxúria?*” (1976), de Lygia Pape, respectivamente, a obra *Tapp und Taskino (touch cinema)* (1968), de Valie Export, e *Art must be beautiful* (1975), de Marina Abramovich, segundo a teoria da mulher como objeto do olhar masculino, proposta na década de 1970, pela feminista Laura Mulvey.

Arroz e feijão, de Maiolino, é composta por uma mesa onde seis pratos brancos preenchidos por terra abrigam as sementes e brotos das plantas do arroz e do feijão, prato típico brasileiro.



Fig. 03. Ana Maria Maiolino, *Arroz e Feijão*, dimensões variadas, Rio de Janeiro, 1979.

A cozinha, em qualquer sociedade, é produzida e produtora das relações estabelecidas dentro dessa cultura; a culinária define não só características do que se come, mas também características daquele que come, segundo Lévi-Strauss em “O cru e o cozido”. Na obra, os pratos são servidos crus, ainda na terra, plantados, separados, em um tipo de estado de transcendência do brasileiro feijão com arroz ou de qualquer cultura, no estado de natureza, selvagem. As folhas brotando contrastam toda a aparelhagem doméstica: pratos branquíssimos higienizados, garfos, facas. As plantas vivas do arroz e feijão fora de controle se contrapõem ao espaço doméstico controlado, à prisão das mulheres; mostram uma certa socialização do biológico, (da natureza, qualquer que seja, a mesma da masculina), e a naturalização do “mito da mulher”, que Monique Wittig assim explica:

hoje, a raça, tal como o sexo, é entendida como um ‘fato imediato’, ‘sensível’, ‘características físicas’ que pertencem a uma ordem natural. Mas o que nós acreditamos que é uma percepção direta e física, não é mais que uma construção sofisticada e mítica, uma ‘formação imaginária’ que reinterpreta traços físicos (em si mesmos neutros como quaisquer outros, por marcados pelo sistema social) por meio da rede de relação nas quais elas são vistas. (Elas são vistas como negras, por isso são; elas são olhadas como mulheres, por isso são mulheres. Mas, antes que sejam vistas dessa maneira, elas tiveram de ser feitas assim.) (WITTIG, 2012, p.4)

A obra de Maiolino pode explicitar justamente as polaridades escondidas atrás dos mitos da democracia sexual e racial brasileiros, do arroz e feijão, como supõe a socialização dos corpos “naturais” do (quase) universal mito da mulher.

Em um discurso literal e direto, Judy Chicago planeja sua grande obra feminista *The dinner party*³¹ e conseguimos ver lógicas similares às de Maiolino, é de se destacar também que as duas obras aparecem no mesmo ano de 1979.



Fig. 04. Judy Chicago, *The dinner Party*, Brooklyn/USA, 1979.

The dinner party conta com 39 espaços à mesa, guardados apenas para mulheres que foram sistematicamente apagadas da história, numa tentativa de edificar a *herstory* ou uma perspectiva feminista da narrativa histórica geral ocidental. Os 39 pratos, copos, talheres e passadeiras, estão organizados em três grupos de treze mulheres e cada grupo forma um lado da mesa-triângulo. Judy faz a escolha de

³¹ Atualmente, a instalação foi doada para o Museu do Brooklyn/NY/USA e está em exposição permanente.

trabalhar com o que chama de *central core imagery*, a vagina, que a artista retrata positivada. O triângulo é a tradução geométrica da vulva. Nos pratos, também estão servidas vaginas, vaginas que vão se fortificando e saltando para fora dos pratos, onde seriam comidas, para agora elas engolirem o espectador amedrontado. Além das 39 mulheres, dentre as quais estão presentes Virginia Woolf, Sappho, Natalie Barney e Sojourner Truth, estão escritos no chão interior do triângulo o nome de mais 999 mulheres. A obra investe de novos significados as imagens da vagina, resgatando a importância de seres humanos portadores deste órgão através da história, positivando este sexo ao questionar as diferenças negativas e o lugar de outro a ele imposto. A artista escolhe as simbologias estruturantes do mito da mulher, para assim questioná-lo, usa o estilo *kitsch* da típica dona de casa norte-americana, a cerâmica (que próxima do forno e da casa, está próxima à mulher), o bordado (outra prática artesanal feminina), o ato de comer, tudo o que é considerado banal, menor, pertencente ao universo privado e logo ao cotidiano feminino, é valorado enquanto obra de arte, passando a pertencer ao espaço público da produção de conhecimento, ao museu, a galerias. Judy trata destas características impostas aos seres humanos com certo sexo, características que transformam este ser humano em mulher e o sexo em vagina. De forma semelhante, Bourdieu demonstra:

... as diferenças visíveis entre os órgãos sexuais femininos e masculinos são uma construção social que encontra seu princípio nos princípios da Razão androcêntrica ela própria fundamentada na divisão dos estatutos sociais atribuídos ao homem e à mulher. (Bourdieu, 1999 p.24)

Existe o nexo do questionamento das características impostas pela socialização feminina nas obras citadas, “Arroz e feijão”, de Maiolino, e *The dinner party*, de Chicago. Tendo em vista que:

o paradoxo está no fato de que não as diferenças visíveis entre o corpo feminino e masculino que, sendo percebidas e construídas segundo os esquemas práticos da visão androcêntrica, tornam-se o penhor mais perfeitamente indiscutível de significações e valores que estão de acordo com essa visão: não é o falo (ou a falta de) que é o fundamento dessa visão de mundo, e sim é essa visão de mundo que estando organizada segundo a divisão em gêneros relacionais, masculino e feminino, pode instituir o falo, constituído em símbolo da virilidade, de ponto de honra (nif) caracteristicamente masculino, e instituir a diferença entre os corpos biológicos em fundamentos objetivos da diferença entre os sexos, no sentido de ‘gêneros construídos como duas essências sociais hierarquizadas. (BOURDIEU, 1999 p.33)

Essas obras trabalham expondo as ciladas do binário masculino e feminino, sujeito e objeto, fora e dentro, duro e mole, invertidas, subvertidas e reinventadas de forma a

transcender as posições naturalizadas dos sexos, transcendendo o próprio essencialismo deste binário complementar e oposto, sintetizando nas mulheres características “masculinas”, como artista ativa, e no homem características “femininas”, como espectador passivo, causando um verdadeiro embaralhamento na ordem social, valorando a vagina e o privado como ponto de honra equivalente ao falo e ao público, de maneira contrária à lógica androcêntrica de produção simbólica, as artistas mulheres se engajam em “uma luta cognitiva a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais.” (BOURDIEU, 1999 p.22). Enquanto Judy Chicago impõe seu engajamento feminista, Ana Maria subscreve signos que possibilitam tal leitura. De forma semelhante Lygia Pape na mostra “*Eat me = a gula ou a luxúria?*” (1976) adentra esta batalha sígnica pelos significados sociais. A artista constrói um amálgama de significantes da sedução: uma mulher vestida com blusa de cetim negra, a própria Lygia, projetada na parte exterior do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em “Sedução”, gesticula convidando em vídeo os transeuntes a penetrarem o prédio do museu; no interior há palavras do título da mostra escritas em *neon* iluminando de vermelho e azul o espaço à semelhança da iluminação dos prostíbulos; as obras na parede cobertas por plásticos pretos aludem ao vinil das bolsas, minissaias e objetos de fetiche; ainda embaixo do luminoso com nome da mostra, sobre um módulo, estão sacos de papel semelhantes àqueles de pipoca comprada na entrada dos circos, cujo conteúdo eram “Objetos de Sedução” que variavam entre espelhos, calendários de mulher nua, cabelos, pelos pubianos, batons, afrodisíacos, perfumes e amendoim, toda a simbologia une as relações de prostituição e fetiche ao mercado de arte, e, de forma mais explícita que as obras anteriores, suscita o lugar da mulher como objeto de observação e sedução masculina dentro da representação na arte. Ainda havia a projeção de outro vídeo, objetos como dentes, seios postiços, pó de arroz, cílios e unhas postiças e etc., além uma cama de cabelos na qual estavam pousadas três maçãs, fruto proibido, pecado original. A artista descreve o trabalho da seguinte maneira:

O projeto para o MAM denomina-se EAT ME = A GULA OU A LUXÚRIA? e constrói-se a partir de um espaço particularizado: o Espaço Patriarcal, que faz parte ou está inserido no sistema geral dos Espaços Poéticos.

Os elementos consignados para este projeto referem-se à mulher-objeto e seu uso no consumo: fruto codificado de um comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais. (PAPE, 1975)



Fig. 05. Lygia Pape, *Eat me = A gula ou a luxúria?*, dimensões variadas, Rio de Janeiro, 1976.

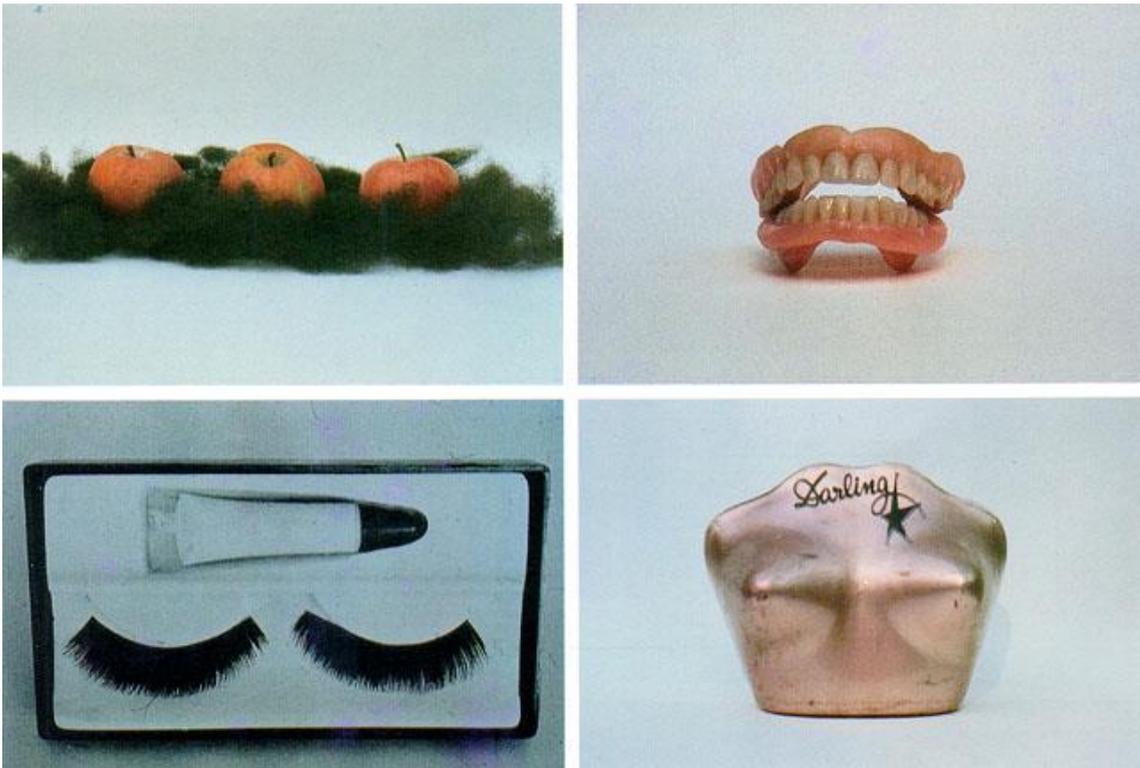


Fig. 06. Lygia Pape, *Eat me = A gula ou a luxúria?*, dimensões variadas, Rio de Janeiro, 1976.

Lygia ainda declara que “Objetos de Sedução” ocultavam até mesmo textos feministas, os quais a artista pretendia que operassem como uma contradição daquilo

tudo” (BARROS, 2012 p.124). Os sacos de papel de pipoca onde se encontravam escondidos esses objetos eram vendidos pela artista pelo preço simbólico de um cruzeiro, e entregue numa performance onde Pape selava a embalagem com um beijo de batom vermelho e a entregava para o “comprador”.



Fig. 07. Lygia Pape, *Objeto de Sedução*, 26x16 cm, Rio de Janeiro, 1976.

O preço era uma afronta ao mercado da arte, mas ao mesmo tempo denunciava uma certa condição das artistas mulheres. Roberta Barros, contrapõem esta obra à performance *Art must be beautiful* (1975), de Marina Abramovich. Contemporânea à mostra de Lygia Pape, a peça também questiona as estruturas fetichistas da arte, além dos padrões impostos às mulheres, na mulher-objeto que figura na obra de arte ideais como beleza. Sentada em uma cadeira a artista repete incessantemente, enquanto penteia os cabelos, os dizeres *Art must be beautiful, the artist must be beautiful*, há aí uma crítica ao formalismo exacerbado dos minimalistas, da arte pela arte. Lembramos da rixa arte feminista x arte minimalista, conteúdo x forma. Reflexão

que nos direciona às outras perguntas, sobre o posicionamento dessas artistas, porque não se posicionam como feministas, se estão inscritas em suas obras as questões de um mundo patriarcal apresentando este viés crítico? Quais as punições ao assumir um discurso feminista? Existe essa possibilidade no Brasil? Por que aparenta ser mais “natural” analisar a partir de outros pressupostos obras de Ana Maria Maiolino? Lygia Pape, uma das figuras centrais do neoconcretismo brasileiro, tem uma mostra profundamente feminista. Onde essa informação se esconde? Porque é tão mais difícil achar informações sobre “*Eat me* = a gula ou a luxúria” do que sobre outras obras da artista? As críticas apresentadas nesta obra não possibilitariam a abertura de um novo leque interpretativo de toda a produção de Lygia Pape? Que perigo apresenta este novo tipo de leitura?

Na década de 1970 passa a existir também um grupo militante organizado, o “G.A.L.F – Grupo de Ação Lésbica-Feminista” em São Paulo. O grupo surge de militantes dissidentes do SOMOS, a primeira organização de ativismo homossexual do Brasil, que ao sentirem necessidade de especificar sua condição de mulheres traçam este recorte de dentro da militância *gay*, e logo passam a se destacar não só lésbicas, mas lésbicas-feministas. A corrente “LF – Lésbica-feminista”, dentro do SOMOS, entra na ativa em 1979, através do convite para a publicação de um artigo no jornal ativista *gay* do grupo, o “Lampião da Esquina”, intitulado “O amor entre mulheres”. Dentro das reuniões agendadas para escrita deste artigo, desdobra-se o desejo de criar uma corrente de mulheres lésbicas dispostas a discutirem sua condição particular de maneira autônoma.

No decorrer de seus encontros, as mulheres descobrem a necessidade de ir mais além, ao sentirem a misoginia do movimento *gay* e a lesbofobia de algumas parcelas do movimento feminista. Promovem um racha e decidem fundar em 1981, uma organização a parte, o “GALF – Grupo de Ação Lésbica-Feminista”. O GALF integra a manifestação que saem das escadas do Teatro Municipal no dia 13 de junho de 1980, contra as operações Limpeza e Rondão, encabeçadas pelo delegado Wilson Richetti, que perseguia, encarcerava e assassinava prostitutas, sapatões e travestis no centro de São Paulo, e já assina sua participação como uma entidade independente do SOMOS.

CARTA ABERTA À POPULAÇÃO

Hoje estamos dando uma resposta concreta a essa onda de violência desencadeada pelos responsáveis da ‘segurança pública: Um secretário de Segurança, um diretor do Depto. de polícia e um delegado vêm aterrorizando prostitutas, homossexuais, travestis, negros e desempregados com prisões arbitrárias, espancando e até assassinando-os.

Maria Marciana da Silva e Olivaldo de Oliveira foram as primeiras vítimas fatais da nova onda de repressão. Maria uma jovem de 33 foi encontrada morta na estrada de Perus, com o crânio esmagado. O crime que ela cometeu: estar à noite na Praça Júlio Mesquita. Quanto a Olivando pesa o fato de ser negro. Deram-lhe um tiro na nuca. Uma outra jovem, num ato de desespero tenta o suicídio.

Por isso estamos aqui protestando contra a repressão policial e exigimos a imediata destituição do Sr. José Wilson Richetti, o responsável direto pela barbárie. Exigimos também a abertura de uma sindicância para apurar as responsabilidades. Conclamamos toda a população a se juntar a nós e acabar de uma vez por todas com o terrorismo oficial.

A desculpa que esse delegado apresenta é que está limpando a cidade dos marginais e que tem o respaldo dos comerciantes e moradores. No entanto de 1500 pessoas detidas na primeira semana, apenas 12 (0,8%) foram indiciadas. Nos parece que para acabar com os assaltos o delegado acha melhor prender todas as vítimas. Numa cidade em que existe mais de 1 milhão de desempregados é, no mínimo, absurdo prender pessoas que não possuem carteira de trabalho assinada.

CONTRA A VIOLÊNCIA POLICIAL
CONTRA O DESEMPREGO
CONTRA A DISCRIMINAÇÃO RACIAL E SEXUAL
PELO DIREITO DE IR E VIR

GRUPOS: SOMOS, Movimento Negro Unificado, Ação Lésbica-Feminista, Núcleo de Defesa à Prostituta, Associação de Mulheres, Grupo Feminino 8 de Março, Convergência Socialista, Grupo de Mulheres do Jornal ‘O Trabalho’, Departamento Feminino da USP - DCE Livre, Eros, Libertos, Ação Homossexualista e Nós Mulheres.

Fig. 08. Coletivo, *Carta aberta à População*, São Paulo, 1980.

Esse protesto, agremia diversos grupos de militantes homossexuais, feministas, e negros, e acontece muito antes da organização das paradas *gays*, se tornando a primeira passeata organizada a defender os direitos dos LGBT.

Fundado pelas militantes Miriam Martinho e Rosely Roth o GALF, começa a editar, e publica de 1982 à 1987, o “Boletim Chanacomchana”. Nos exemplares publicados do jornal convivem através de uma diagramação criativa, característica das publicações autônomas politizadas como os *fanzines*, artigos, imagens, desenhos, poesias e charges, todos produzidos pelas militantes do grupo.

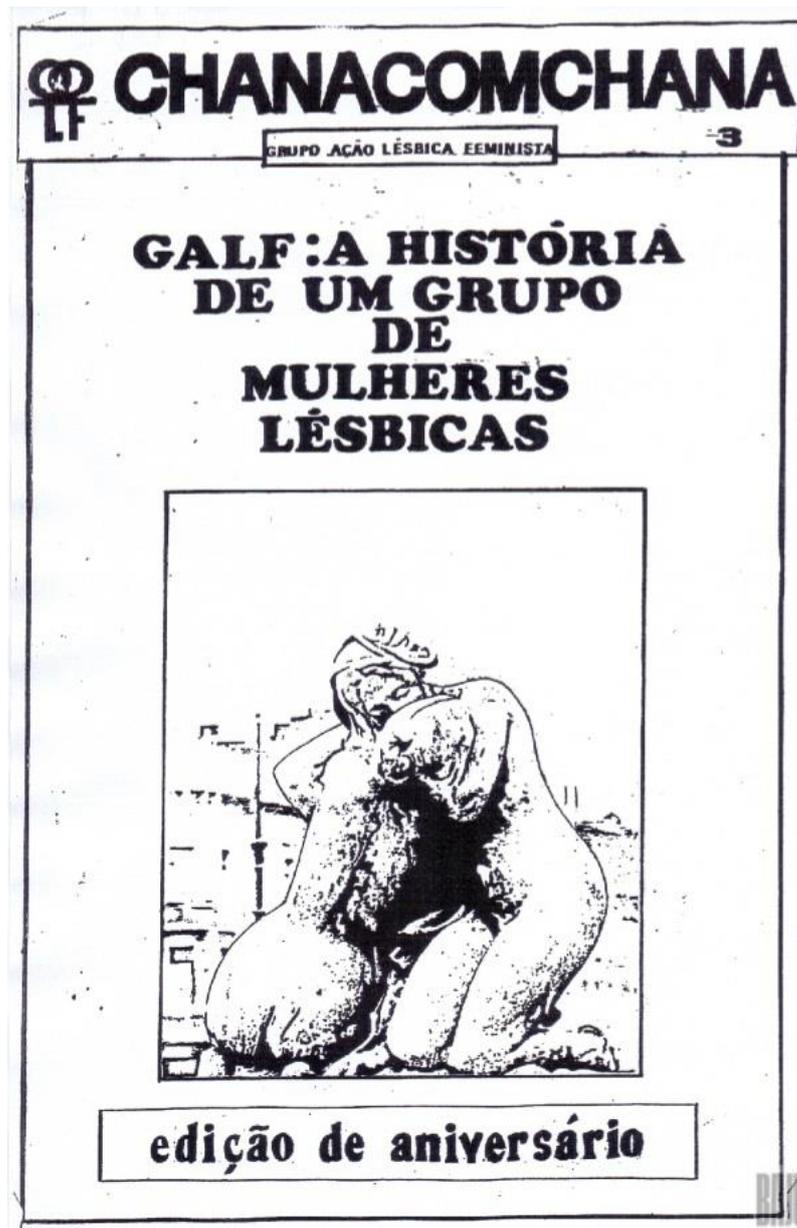


Fig. 09. GALF, Capa *Boletim Chanacomchana*, São Paulo, 1983.

O caráter profundamente crítico mostra o desejo das militantes em abordar questões próprias da linguagem, batalhando pelos significados do mundo, buscando ampliar a escuta, a escrita e o entendimento, corroendo os limites normativos das palavras e das coisas, tornando plurais os possíveis binários da interpretação, ao tratar de inquietações como as descritas abaixo:

Chanacomchana foi um pulo do conformismo para a participação. Nosso jornal é nossa ponte. A palavra CHANA não pode ser sumariamente definida como "órgão sexual feminino". É algo tão mais amplo, quanto os contrapontos de existir. Que a palavra CHANA soe para alguns como "CHANCE"; para outros como CHANCA (pé grande – sapatão?), e para outros como "CHAMA". O importante é isentar-se das conotações. (...) sabemos que CHANACOMCHANA é um sopro, mas há horas em que um sopro

pode representar tudo, inclusive a vida. E a vida é negra, é prostituta, é homossexual, é mulher, e amamos todas estas suas facetas politicamente minoritárias. (BOLETIM CHANACOMCHANA, 1981, p.4)

Os quadrinhos, sempre em tom muito irônico, são assinados pela editora do boletim Miriam Martinho.

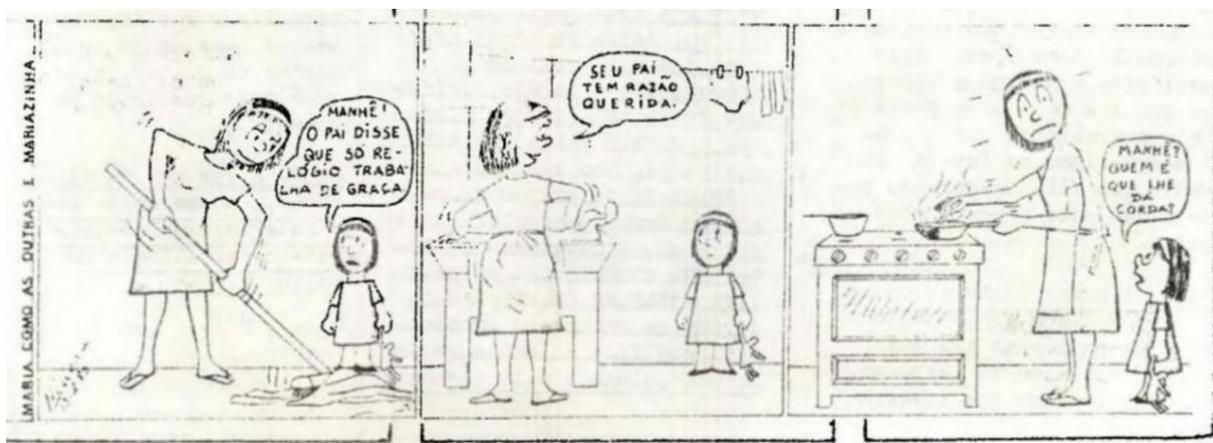


Fig. 10. Miriam Martinho - GALF, Quadrinhos *Boletim Chanacomchana*, São Paulo, 1983.

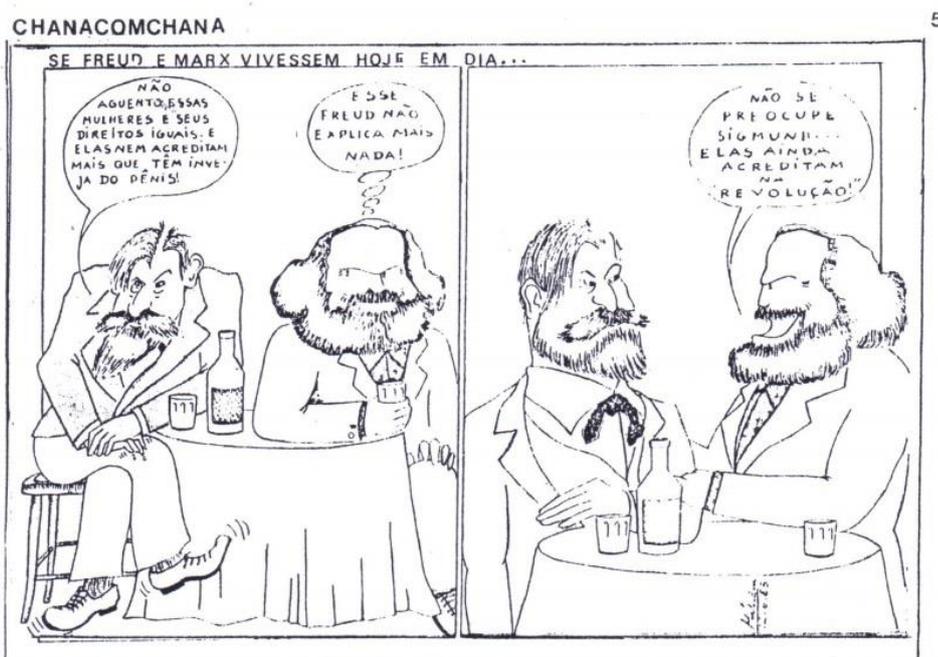


Fig. 11. Miriam Martinho - GALF, Quadrinhos *Boletim Chanacomchana*, São Paulo, 1983

Marisa Fernandes, militante do GALF, em conversa informal me informou que o grupo contava também com um braço chamado “LF – Artes”, infelizmente, não conseguimos obter mais informações sobre essa parte do grupo, que como um todo caiu no vácuo

histórico carinhosamente reservado para as manifestações feministas, e, sobretudo, lésbicas. Na cidade do Rio de Janeiro, também se articulou o coletivo “As Lamuricumás”, que se descreve da seguinte maneira:

Somos um grupo feminista, lésbico, subgrupo do Coletivo de Mulheres do Rio de Janeiro, existente desde janeiro deste ano. O grupo intitulou-se "lamuricumá", que significa "mulheres guerreiras" em idioma indígena. Reunimo-nos quinzenalmente para discutir, ler e elaborar ou traduzir artigos sobre temas como homossexualismo x patriarcado, luta de classes x feminismo, etc. Depois divulgamos esses artigos pelo sistema de corrente, em que cada pessoa envia a outras cinco conhecidas um texto, esperando que elas façam o mesmo. Assim, o grupo funciona em dois níveis: o das militantes que participam diretamente das reuniões e da elaboração dos artigos, e o das simpatizantes, que recebem o material e enviam colaborações, críticas e sugestões por caixa postal. (MULHERIO, 1981 nº4, p. 1)

Esta foi a única descrição das atividades do grupo encontrada nesta pesquisa, também é o único registro do grupo encontrado no jornal feminista “Mulherio”. O “GALF – Grupo de Ação Lésbica-Feminista” possui mais registros graças aos esforços da militante e cartunista Miriam Martinho, que funda a “Rede de Informação Um Outro Olhar” em 1987 quando acabam as publicações do “Chanacomchana” e a organização do GALF, dedicada a continuar o trabalho militante e preservar a história do movimento lésbico em São Paulo. Estes esforços são acessíveis e estão organizados no endereço virtual umoutroolhar.com.br.

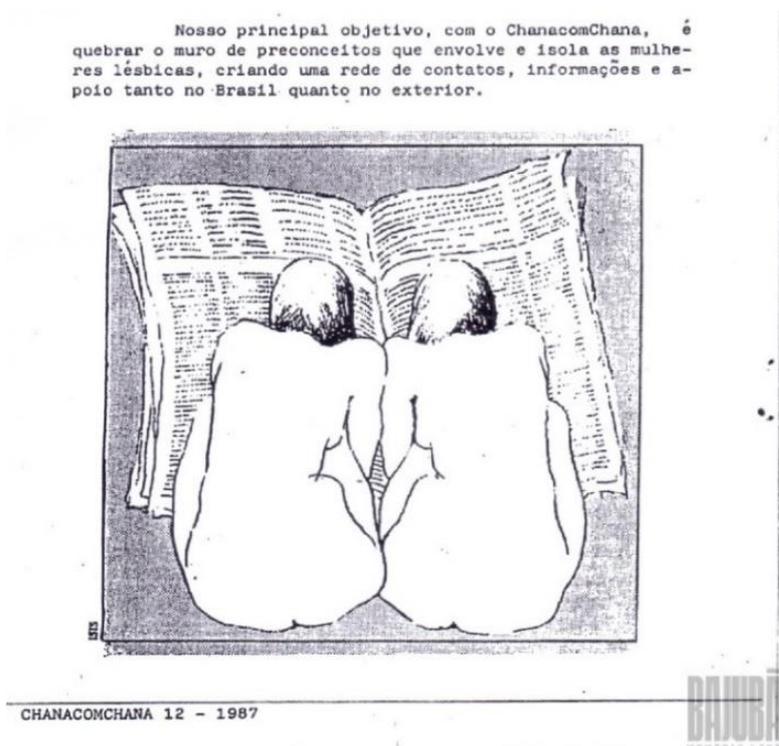


Fig. 12. GALF, Ilustração *Boletim Chanacomchana*, São Paulo, 1987.



Fig. 13. GALF, Ilustração *Boletim Chanacomchana*, São Paulo, 1983.

Tendo em vista a displicência consciente da história ao tratar assuntos lésbico-feministas, quais seriam as vantagens e desvantagens de se declarar feminista, sendo que muitas feministas são inclusive “acusadas” de ser lésbicas, artifício, utilizado por homens, para acuar e diminuir mulheres heterossexuais que se aproximam do movimento?

As feministas já foram chamadas de histéricas, mal-amadas, divisionistas, desviacionistas, burguesas, pequeno-burguesas, alienadas (epítetos curiosamente lançados por outros burgueses e pequeno-burgueses que agem como se fossem cães de guarda de um proletariado ao qual não pertencem). Mas uma das confusões mais comuns é chamar as feministas genericamente de lésbicas, de anti-homem. (BOLETIM CHANACOMCHANA, 1981 p.3)

Assim nos conta Maria Carneiro da Cunha, que assina o artigo “Quem tem medo de Virginia Woolf?”, publicado no primeiro exemplar do “Boletim Chanacomchana”, sobre os estigmas e apagamentos impostos às feministas que mostram, como nos diz a autora, o “que há ainda por trás dessa generalização é um preconceito ainda mais terrível contra as lésbicas, uma espécie de anátema, utilizado por tabela para descreditar o feminismo.” (BOLETIM CHANACOMCHANA, 1981 p.3) Virginia Woolf, que casa com Leonard Woolf, mas como um negócio, para satisfazer

as preocupações familiares para moças, continua sempre tendo suas paixões e envolvimento com mulheres, como revelam seus diários. Era um casamento de fachada, algo, que parece ser muito comum. Há de se dizer, também, da carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, onde o escritor trata de sua homossexualidade e fala sobre a discrição social que dispense a este “comportamento”.

Mas si agora toco nesse assunto em que me porto com absoluta e elegante discrição social, tão absoluta que sou incapaz de convidar um companheiro daqui a sair sozinho comigo na rua (veja como eu tenho a minha vida mais regulada que máquina de pressão) e si saio com alguém é porque esse alguém me convida(...)
(ANDRADE, 7 de abril 1928)

A carta de Mário só se tornou pública em 2015, e causou estardalhaço e processos dos herdeiros do poeta. A divisão arbitrária entre o privado e o público, com a qual Mário corrobora (haveria outra possibilidade?), pretende manter uma história isenta de sujeitos sócio-culturais e cheia de gênios, de capacidades criativas neutras, de conhecimento pelo conhecimento, arte pela arte, uma história neutra. Acima aprendemos com Simone de Beauvoir que o masculino é ao mesmo tempo o positivo e o neutro. Assim esta história mesma exclui outras possibilidades que não a manutenção das relações da dominação masculina, da supremacia branca e heterossexista; longe de ser neutra, a história se apresenta como um dispositivo de poder e controle.

Se é difícil se declarar mulher, sem cumprir os pressupostos de gênero, sendo apreciadas como dedicadas amadoras, objetos alvo de “adjetivos bombons”, como poderia ser diferente com a sexualidade? Mulheres vêm tentando se adequar, usando pseudônimos masculinos, como é o caso de Cassandra Rios, escritora lésbica paulista, que têm durante a ditadura 36 de seus livros homoeróticos censurados por serem considerados pornográficos. Na verdade, assim que Cassandra toma para si um nome masculino, e passa a escrever o mesmo tipo de literatura, mas figurando não mais mulheres e sim casais heterossexuais, seus livros param de ser censurados. Se as mulheres, sistematicamente apagadas da história, não podem declarar-se (muitas vezes) sequer mulheres, como se declarariam lésbicas? Onde estão as lésbicas?

3.3. Bendito fruto entre as mulheres: as lésbicas.

Em 1973, o *Feminist Art Program*, parte da grade do *CalArts* e gerador da ocupação *Womanhouse*, foi extinto. As artistas Judy Chicago, Sheila Levrant Bretteville, ao lado da historiadora Arlene Raven, desistem de dar aulas em ambientes patriarcais androcêntricos, como é o caso do *CalArts*, e partem juntas para fundar o *Feminist Studio Workshop (FSW)* sem vínculos institucionais e fora da universidade. Para abrigar o *Feminist Studio Workshop* as mulheres alugam um prédio na Rua North Spring nº1727/Los Angeles/CA/USA, e assim nasce o *The Woman's Building*, que abriga o *FSW* como seu componente educacional, a livraria feminista *Sisterhood Bookstore*, um local de encontro e cede para a *NOW – National Organization of Women* e *Women's Liberation Union*, e três galerias de arte: *Womaspace Gallery*, *Gallery 707* e *Grandview*, lá também eram sublocados espaços para grupos de performance, tudo girava em torno de edificar uma cultura de mulheres.

Neste prédio, o grupo de professoras fundadoras contava com uma historiadora da arte muito engajada no tema da sexualidade, por ser ela mesma lésbica, falamos de Arlene Raven, que funda em 1977 o *LAP – Lesbian Art Project*. Após fugir de uma instituição dominada por homens, e fundar uma escola de artes alternativa em um prédio dedicado apenas a estudar e abrigar grupos preocupados com o desenvolvimento das mulheres, surge a oportunidade de estudar a lesbianidade. O *LAP* contava com as estudantes Kathleen Berg, Nancy Fried, Sharon Immergluck, Maya Sterling, e Terry Wolverton, coordenadas pela historiadora Arlene Raven, o grupo de mulheres se nomeou *Natalie Barney Collective*, e se dedicou a estudar a história de artistas lésbicas, elaborar projetos de arte lésbica, portfólios e mostras das artistas lésbicas contemporâneas, eventos de conscientização sobre o tema e workshops educativos.

O coletivo organizou algumas performances, dentre elas o par de fotografias tirado por EK Waller, onde o grupo de mulheres se veste primeiro de *femme*³² e segundo de *butch*, questionando os *papeis* usualmente interpretados pelas lésbicas, negando os estereótipos do comportamento das lesbianas, sem negar o potencial revolucionário de toda relação amorosa entre mulheres.

³² Se refere aos papéis masculino/feminino, ou 'butch'/'femme' que as lésbicas às vezes tomam e que parecem refletir os papéis tradicionais de homem/mulher na relação heterossexual.

A lesbiana descolonizou seu corpo. Ela rechaçou uma vida de servidão que é implícita nas relações heterossexistas/heterossexuais ocidentais e aceitou o potencial da mutualidade de uma relação lésbica - não obstante os papéis.” (CLARKE, 1988, p.1)

Houve uma performance em revolta ao “dia dos namorados” um dispositivo propagandístico da heterossexualidade compulsória, o *Dyke of Your Dreams Day*, uma subversão dos significados do dia que assim passa a celebrar o amor da “sapatão da sua vida”. Grupos foram montados para compartilhamento dos trabalhos entre artistas mulheres lésbicas e para o estudo das teóricas lésbicas feministas, como os que seguem.

No ano de 1978 e 1979, a aluna, poeta e artista Terry Wolverton passa a co-dirigir o coletivo, e, juntas, as agora 13 mulheres elaboram a performance *An oral lesbian herstory* (1979). O trabalho reúne a experiência das mulheres que passaram pelo LAP, a experiência na vida, a nova consciência alcançada a partir do trabalho historiográfico e teórico desenvolvido pelo grupo, e sobre a ausência ocupada, geralmente, pelas relações entre lesbianas. No mesmo ano, ainda foi organizada a mostra GALAS – *Great American Lesbian Art Show*, com duas convidadas de honra, Harmony Hammond, co-fundadora da A.I.R. (a galeria colaborativa de artes formada por mulheres, no SoHo/NY, em 1972) e da revista *Heresies: A feminist publication on Arts & politics* (1976-93) e a artista e designer Liza Cowan editora da publicação *DYKE A Quarterly of Lesbian Culture and Analysis* (1972-78)³³. As duas revistas, hoje, estão disponíveis em acervos online.

³³ A revista *Heresies* é organizada pelo *The Heresies Collective*, composto por: Patsy Beckert, Joan Braderman, Mary Beth Edelson, Harmony Hammond, Elizabeth Hess, Joyce Kozloff, Arlene Ladden, Lucy Lippard, Mary Miss, Marty Pottenger, Miriam Schapiro, Joan Snyder, Elke Solomon, Pat Steir, May Stevens, Susana Torre, Elizabeth Weatherford, Sally Webster, e Nina Yankowitz. A publicação trata de história, teoria e crítica de artes, com um novo recorte temático apresentado a cada exemplar. Para a edição dos exemplares convida-se mulheres representativas desta temática: a publicação com temática lésbica foi editada apenas por mulheres lésbicas, do coletivo e convidadas, por exemplo. A revista está disponível no site acervo <http://heresiesfilmproject.org/archive/>. A revista *DYKE A Quarterly* é uma revista militante sobre cultura lésbica editada por Liza Cowan e Penny House. As editoras descrevem a publicação como “tão linda quanto radical, tão pessoal como política” no site acervo <http://seesaw.typepad.com/dykequarterly/>. As duas publicações são destacadas por motivo do convite a editoras para participarem da mostra GALAS, porém este período Norte-Americano é rico em publicações lésbicas e feministas como as revistas: *The Ladder* (1956-72) e *The Lesbian Tide* (1971-80) ambas publicadas pela primeira organização lésbica americana de luta civil e política *Daughters of Bilitis - DOB, Atlanta* (1973-90, *Pointblank Times* (1975-88), *Choices: Personally Yours* (1983-84), etc. A lista é enorme e começa com



Fig. 14. Coletivo Heresies, *Poster de divulgação*, Nova York/USA, 1977.

a pioneira *Vice-Versa* (1947-48), publicação lésbica independente de Edythe Eyde, que na época não era assinada por nenhum nome, mas quando passa a escrever artigos para *The Ladder*, Edythe assina como Lisa Ben, aproveitando a fonética e apresentando um jogo sonoro, que no inglês, lembra a palavra *lesbian* (lésbica).

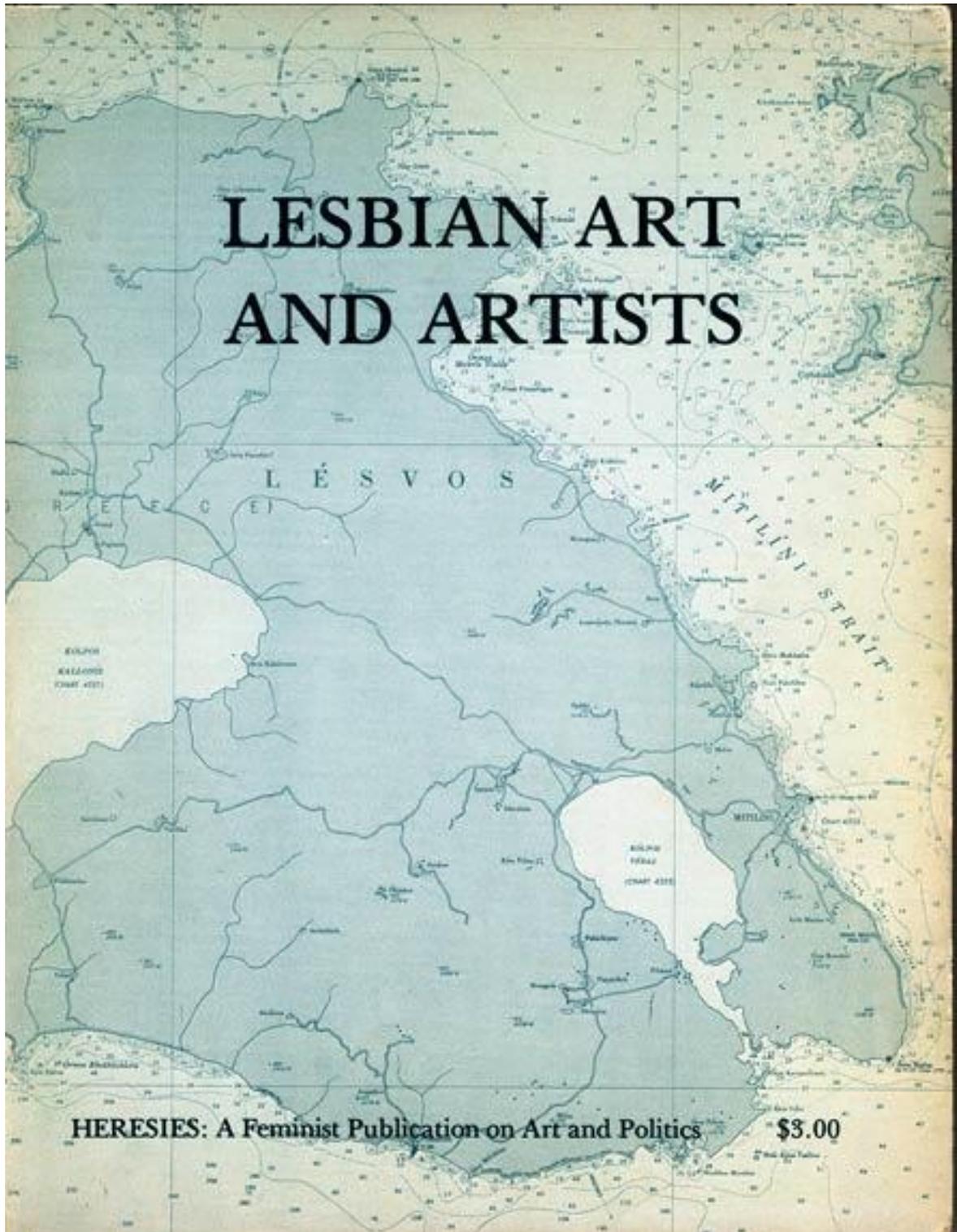


Fig. 15. Coletivo Heresies, *Heresies: A feminist publication on Art and Politics*, Nova York/USA, 1977.

DYKE
A QUAR
TERLY
Nº3 \$2.25



Fig. 16. Liza Cowan e Penny House, *Dyke A Quarterly*, Nova York/USA, 1970s.

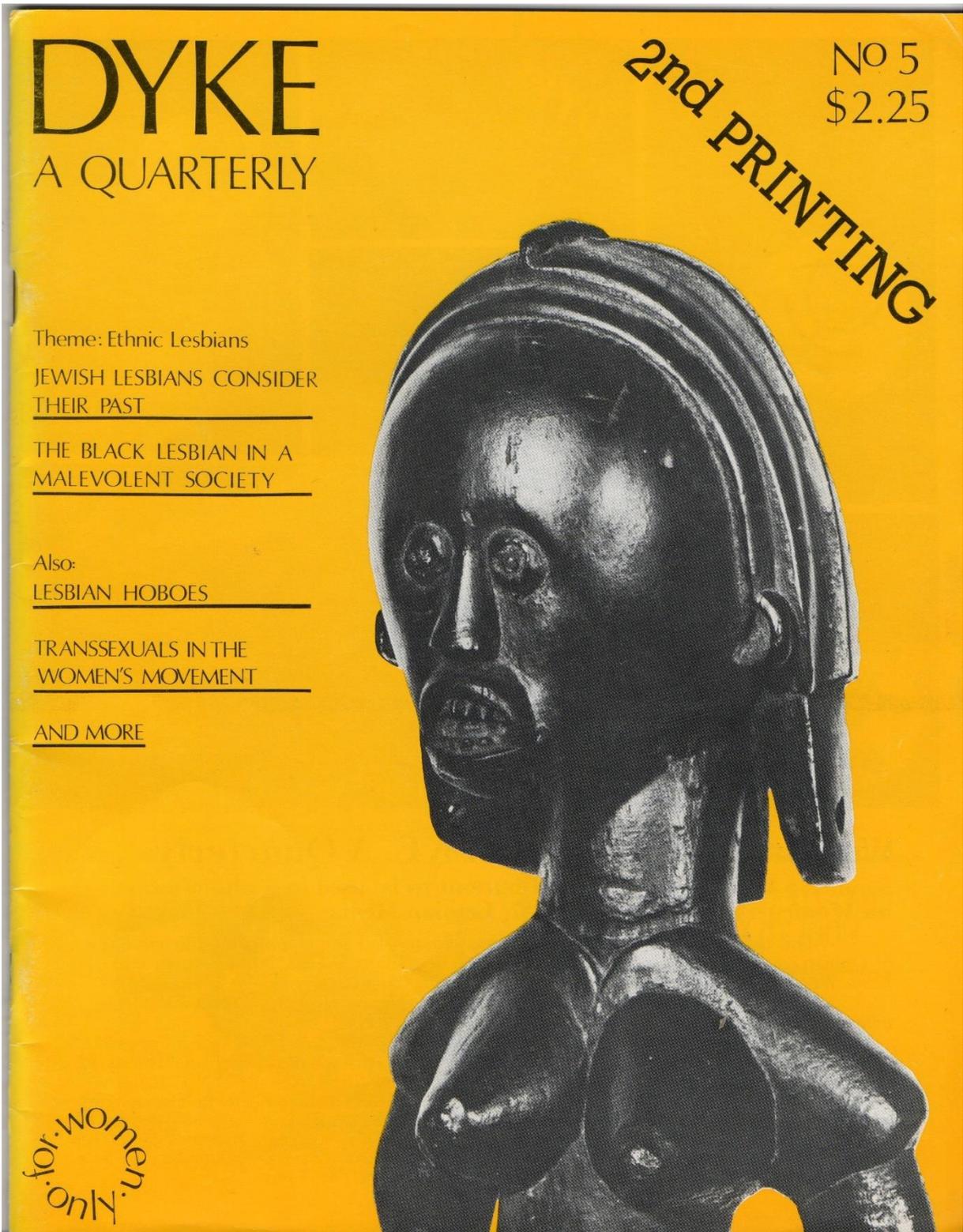


Fig. 17. Liza Cowan e Penny House, *Dyke A Quarterly*, Nova York/USA, 1970s.

THE LADDER

Adults Only .50

June 1966

A LESBIAN REVIEW

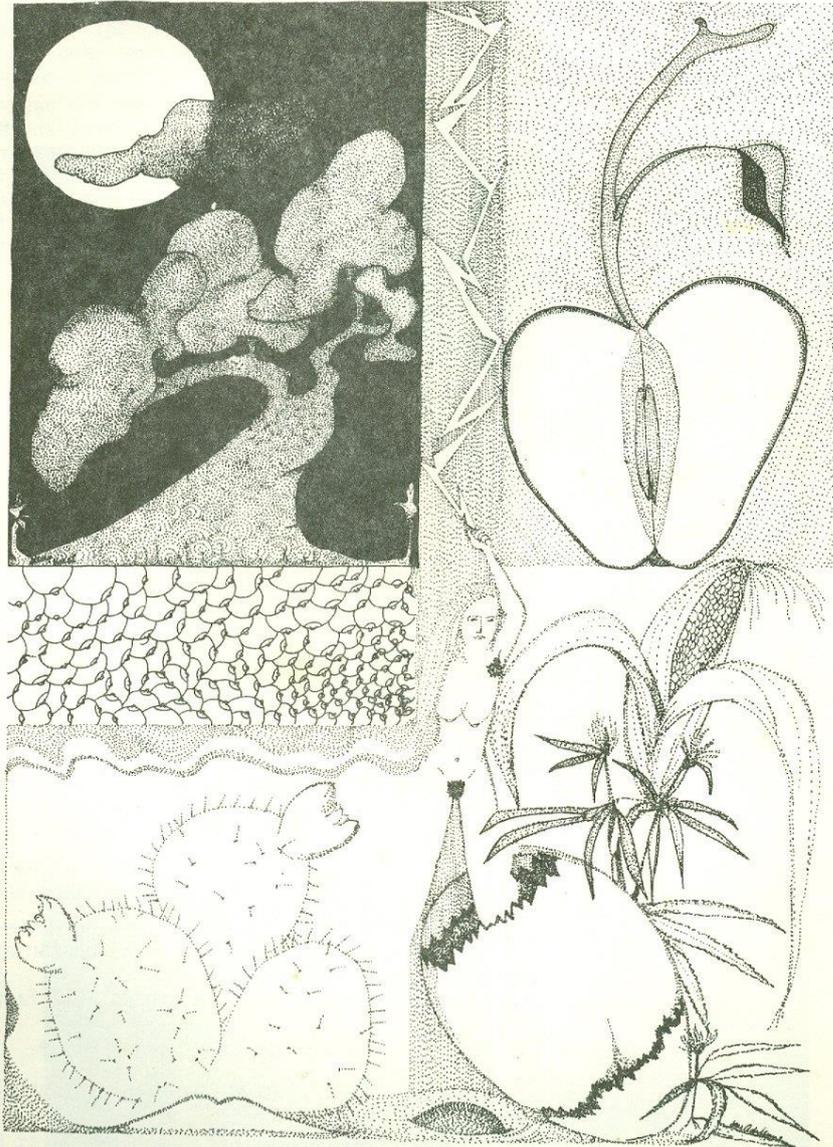


Fig. 18. Coletivo Daughters Of Bilitis, *The Ladder*, Los Angeles/USA, 1966.



pointblank times

a lesbian/feminist publication Vol.1 No.3 May 1975 Houston, Tx.



Jan Hirst

Fig. 19. Alison Mckinney, Linda Lovell e Jan Hirst, *Pointblank Times*, Houston/USA, 1975.

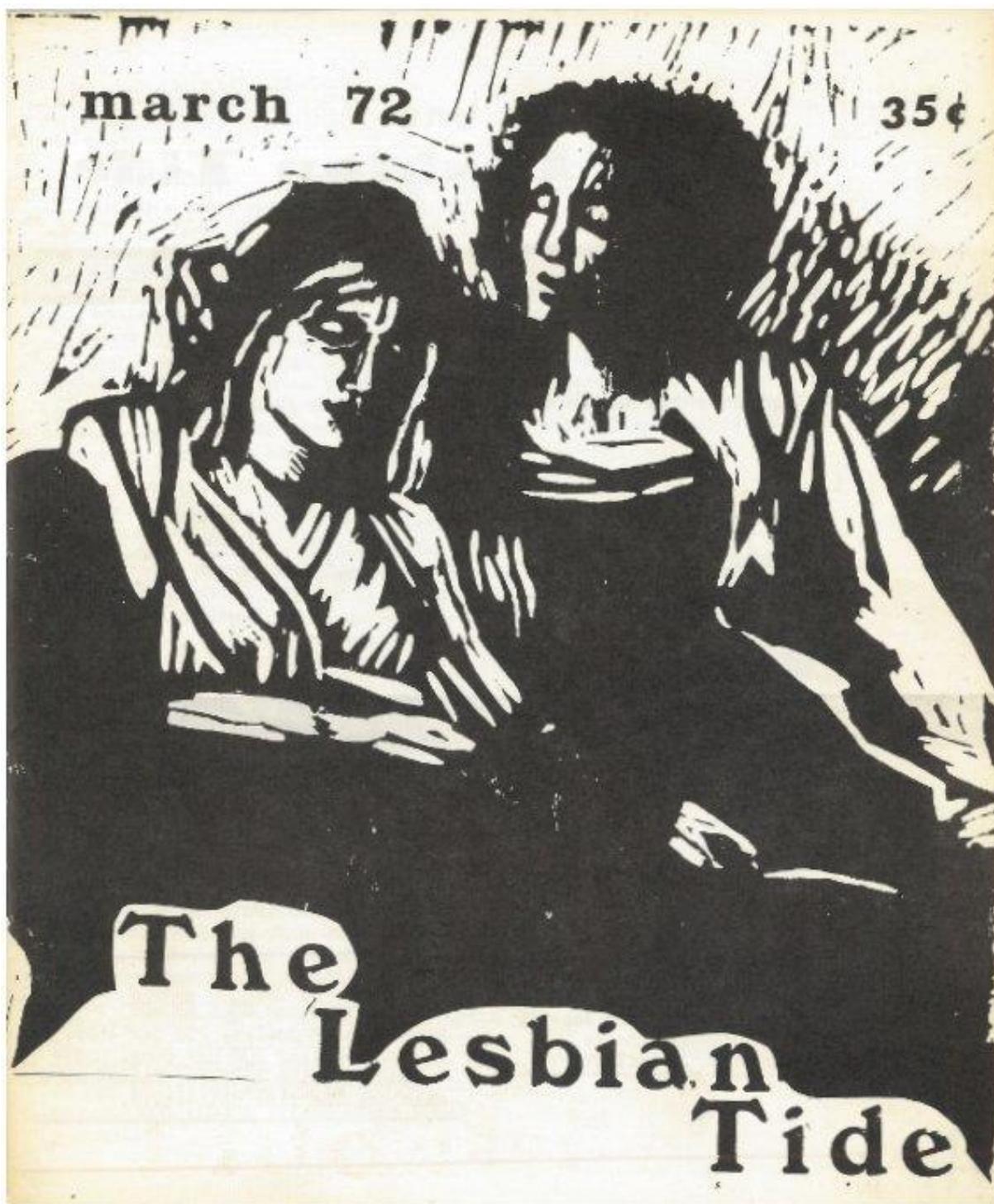


Fig. 20. Coletivo Daughter of Bilits, revista *The Lesbian Tide*, Los Angeles/USA, 1972.



Fig. 21. Coletivo Choices, *Personally Yours*, Houston/USA, 1984.

Dykes to Watch Out For



Fig. 22. Alison Bechdel, *Dykes to Watch Out For*, revista Atatlanta, Atlanta/USA, 1983.



Fig. 23. Alison Bechdel, *Dykes to Watch Out For*, revista Atatlanta, Atlanta/USA, 1983.

Essa mostra foi a primeira a integrar também mulheres lésbicas de não-brancas. A *A.I.R. Gallery* nasce como uma galeria integrada, contando com a membra co-fundadora afro-americana Howardena Pindell, logo a cubana Ana Mendieta se junta à galeria no ano de 1978, e, alinhando seus interesses, as duas mulheres, em 1981, participam da mostra *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States*³⁴, que se dedica ao trabalho de mulheres de cor e terceiro-mundistas, procurando trazer à tona as questões de raça e classe para o mundo da arte feminista. Talvez fruto desta interação, durante o processo de desenvolvimento do GALAS; surge o *White Women's Anti-Racism Consciousness-Raising Group*, articulado por Terry Wolverton no *The Woman's Building*.

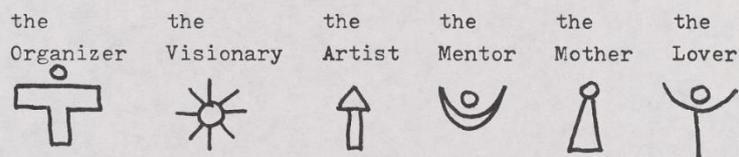
A mostra GALAS teve grande repercussão e grupos de estudo e discussão, a mostra não foi centralizada e incluiu mostras lésbicas independentes em várias comunidades americanas. Assim nos informa Terry Wolverton no seu livro de memórias *Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building*, onde a artista registra o período em que trabalhou no *Lesbian Art Project*. Terry Wolverton também desenvolve dentro do LAP o *Program of Sapphic Education*, um curso completo com objetivos claros para a organização de uma comunidade lesbiana. Safo, a grande poetisa grega, é quem batiza o curso, inspirado na sua academia de mulheres na ilha de Lesbos. O curso contava com diversas palestras divididas em um módulo de outono e outro de inverno. Discutia-se o corpo lésbico e suas potencialidades criativas e políticas, colocando a arte como centro criativo de política e transformação cultural. Arlene Raven era responsável pelas palestras que contextualizavam historicamente a produção lésbica, os temas podem ser verificados na foto do programa logo abaixo. Tudo era produzido à maneira da contracultura, formatando *fanzines*, livros de artistas, performances de arte engajada, colagens, e diversos suportes multimídias, o que nos mostra a atualidade, como os temas se mantêm atual, e a contemporaneidade, às décadas de 1970/80 e ao que se vêm tomando como uma “estética” da arte contemporânea, na corporeidade desta produção.

³⁴ Mostra organizada pela *A.I.R. Gallery* em 1980, por Ana Mendieta, tensiona as questões de raça e pertencimento dentro da arte feminista.

The Lesbian Art Project
Program of Sapphic Education 1978/79

2400 YEARS AGO, SAPPHA created an educational tradition on the island of Mytilene (Lesbos) in Greece a school for women involving self-development through creativity, building community, and celebrating female knowledge and sensibility.

TODAY THE LESBIAN ART PROJECT reclaims that proud tradition of Sapphic education, through a program that focusses on developing our consciousness as lesbians, creating strong artistic visions and actively promoting feminist theory.



The Program of Sapphic Education is designed on a Seasonal Model, originally developed by artist Jere Van Syoc, and emerges from the philosophies of feminist education developed by Arlene Raven at the Feminist Studio Workshop. Intrinsic to this concept is a connection to the cycles of the earth, a recognition that our bodies and psyches adhere to the same rhythms. Each season has a particular theme or emphasis, beginning in the fall, at gathering time.

The Lesbian Art Project is primarily a work-oriented group; the educational program is a way of initiating and training women in our skills and processes, as well as introducing new concepts and models that result from the work on the project. Classes and workshops are designed to build on one another, leading to direct application in an LAP work project.

The LAP Program of Sapphic Education is available through the Extension Program at the Woman's Building, through the Feminist Studio Workshop, and in certain cases, independent studies may be arranged.

FOR MORE INFORMATION WRITE: LAP, P.O. Box 54335, L.A. CA 90054

Fig. 24. Arlene Raven, Programa do *Program of Sapphic Education*, Califórnia, 1978.

3.4. Mas, antes de tudo.

A produção de mulheres lésbicas atravessa à história por este caminho da contracultura, pulsando em uma artéria paralela a história geral ocidental.

Já na década de 1920, temos grupos de artistas mulheres lésbicas conscientes de sua sexualidade, organizadas em torno da sua orientação afetiva-sexual, tornando-a uma verdadeira escolha política. Esta comunidade de lesbianas é investigada pela escritora e cineasta Andrea Weiss, no livro *Paris was a Woman: Portraits from the left bank* (1995).

Muitas dessas mulheres entram para a história aqui e ali, como parte da história dos homens com quem mantinham relações de amizade e trabalho. Como Gertrude Stein, lembrada por ter comprado as primeiras telas de Picasso, a escritora pioneira do cubismo literário também organizava em seu apartamento, dividido com a parceira, também escritora, Alice Toklas, salões e festas nos quais muitos artistas da época se conheceram. Sylvia Beach, dona da livraria *Shakespeare and Co*, Rua do Odeon nº12, Paris, França (1922), que obteve grande fama após publicar *Ulysses* de James Joyce, a escritora Adrienne Monnier sua amante durante toda a vida, dona da livraria *Maison des Amis des Livres*, Rua do Odeon nº7, Paris, França (1915), entram pelas beiradas da história. O fato é que diversas dessas artistas mulheres lésbicas, foram figuras de grande influência no modernismo, e na vida cultural que se desenvolvia na margem esquerda do Sena a esta altura. Andrea Weiss apresenta no livro, *Paris was a Woman: Portraits from the left bank*, depois transformado em documentário, como despence seu esforço de pesquisa para iluminar os elos entre essas mulheres e sua importância na efervescência cultural francesa, desvelando uma verdadeira comunidade criativa de mulheres, em maioria lesbiana.

Djuna Barnes escreveu de *Nightwood* (1936), clássico *underground* da literatura lésbica e modernista, inspirado pela escultora Thelma Wood com quem teve um romance turbulento entre os anos de 1921 a 1929. Djuna também se relacionou com a poeta Natalie Barney, que assim como Thelma Wood, não era muito adepta da monogamia, ao mesmo tempo Barney tinha um relacionamento com a pintora Romaine Brooks. Os saraus de Natalie Barney na Rue Jacob, Paris, França (1920), eram frequentados por artistas e intelectuais, e também pelos homossexuais e principalmente lésbicas que viviam em solo parisiense, franceses, americanos, espanhóis.

Romaine Brooks pintava com estilo próprio, não adotando nenhuma das escolas modernistas ou seus paradigmas, sua poética é uma poética do eu, e parece estar mais em consonância com a arte contemporânea do que a moderna. Brooks pinta uma série de retratos de seu ciclo social, registrando mulheres lésbicas que se vestiam de forma masculina, incluindo seu autorretrato no mesmo estilo. Em tons de cinza, pretos e brancos, íntimos, esfumaçados, os retratos revelam e ao mesmo tempo escondem, são segredos a serem desvelados. Criam nuances entre o preto e o branco, destacando nessas mulheres lésbicas artistas poderosas, vestidas com seus pesados sobretudos pretos em contraposição aos fundos brancos, esfumaçados, vazios. As mulheres lésbicas artistas entram para preencher um espaço, uma lacuna. Histórica, talvez, proposital. Fazem frente ao poder masculino, esta relação, fica ainda mais, óbvia, se compararmos a renomada *Olympia*, de Edouard Manet (1863), e *White Azaleas* (1910), de Romaine Brooks.

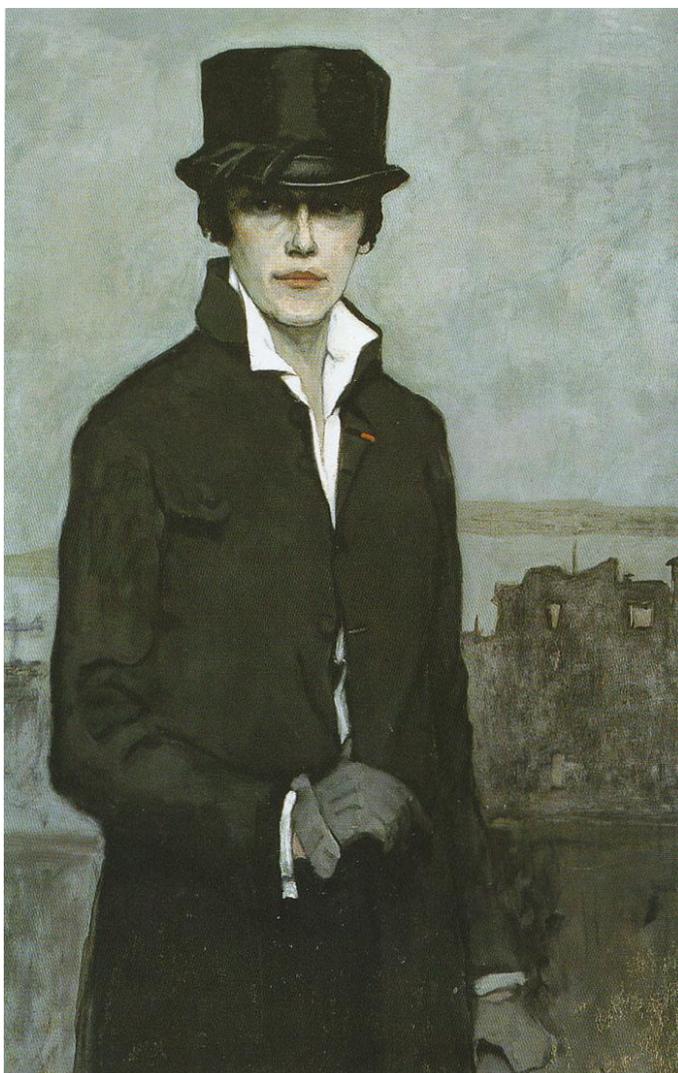


Fig. 25. Romaine Brooks, *Autoretrato*, 117.5 x 68.3 cm, Paris, 1923.

Hannah Gluckstein, “The Gluck”, apresentada no livro, também é retratada por Romaine Brooks, a colega pintora também se engaja em retratos de mulheres lésbicas com quem se relaciona. Gluck, que se vestia com roupas masculinas, negava os pronomes de gênero, se apresentando sempre com o artigo neutro inglês *The*. O quadro *Medallion* (1937), de Gluck, posteriormente ilustraria a capa da nova edição de *The Well of Loneliness* (1928) da inglesa Radclyffe-Hall, clássico da literatura lésbica, publicado no mesmo ano, alguns meses antes, de *Orlando* de Virginia Woolf, outro clássico lésbico inspirado na poeta amante de Virginia, Vita Sackville-West, mas publicado na Inglaterra.



Fig. 26. Hannah Gluckstein, *The Medallion*, 29.2 x 34.3 cm, Paris, 1936.

Percebemos, ao analisar essa pequena amostragem de relações, que as artistas mulheres lésbicas, à maneira de Safo, mantinham entre elas uma verdadeira

rede de criatividade, além de afetividade, promovendo as obras umas das outras e se esforçando para se reconhecerem, de alguma forma, na identificação de lesbianas. Da mesma maneira de Safo³⁵ na ilha de Lesbos grega, ou dessa comunidade francesa de Amazonas nas décadas de efervescência da cultura europeia, as lésbicas organizadas do *GALF*, no Brasil em 1979, ou do *LAP*, nos EUA no mesmo ano, buscam construir uma comunidade em que possam se reconhecer, produzir, e incentivar a produção de obras lesbianas, fortalecendo a rede de criatividade entre artistas mulheres e questionando/se opondo à produção de arte hegemônica do momento: criando sempre uma contracultura da contracultura, as artistas mulheres lésbicas continuam, apenas por existirem, subvertendo e anulando as normativas de poder.

³⁵ A poeta grega nascida, em torno de 630 a.c., na ilha de Lesbos, da qual temos acesso a fragmentos dos textos, e que fundou na cidade de Mitilene uma academia de artes para mulheres.

4. AUTALMENTE, E MEU TRABALHO.

Desde lá, da Paris de 1920, ou da Califórnia de 1970, houve uma grande exposição em 2008 *WACK! Art and the Feminist Revolution* no *Museum of Contemporary Art* de Los Angeles/USA. Nesta mostra participaram 120 artistas e estiveram presentes alguns dos trabalhos citados acima, como os trabalhos do *LAP – Lesbian Art Project*. O *Centre Georges Pompidou*, em 2009, apenas um ano depois, faz uma seleção especial e mostra todas as mulheres presentes em seu arquivo na mostra *Elles@centrepompidou*. Estão presentes em torno de 150 artistas e 350 obras, dentre elas a brasileira Ana Maria Maiolino. Ainda assim é estranho de se pensar o porquê de, mesmo com grande acervo de mulheres, essas obras não estarem frequentemente expostas, e se acomodarem quase sempre nas reservas técnicas dos museus. De toda forma, esta mostra viajou, com menos artistas, o total de 65, para o *Centro Cultural do Banco do Brasil – CCBB*, no Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo, no ano de 2013.

Durante a escrita deste trabalho, o *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP* inaugurou uma exposição do coletivo de artistas feministas *Guerrilla Girls: gráfica, 1985 - 2017* ativo desde meados de 1980. O coletivo é composto por mulheres anônimas que usam máscaras de gorilas e fazem pôsteres denunciando o sexismo das galerias, museus, e do sistema de arte como um todo. Cada mulher adota como pseudônimo o nome de artistas mulheres mortas e apagadas da história, como Romaine Brooks ou Kathe Kollwitz. Para a exposição no Brasil as ativistas fizeram um novo pôster especial com a contagem de artistas mulheres e a quantidade de nus femininos figurando as pinturas do *MASP*, trabalho que já havia sido executado em análise à coleção do *Metropolitan Museum*. A contagem final aponta que na coleção do *MASP* há 60% de nus femininos, enquanto apenas 6% de artistas são mulheres. Foi inaugurada também no *MASP*, a mostra “Histórias da Sexualidade” (2017), em que, infelizmente, dos 128 artistas, em torno de 85 homens e 43 mulheres contam a história da sexualidade no *MASP*. A contagem entre lésbicas e gays parece mais aterrorizante, entre artistas não-brancos e brancos ou europeus, norte-americanos e terceiro-mundistas, ainda mais. Parece-me que a história da sexualidade é muito a do olhar objetificante do vocativo uníssono do sujeito homem branco, que com dedo em riste grita pro mundo: Outro!

Ao mesmo tempo, alguns meses antes da abertura das *Guerrilla Girls* (2017), houve em Porto Alegre no espaço Santander Cultural, a mostra “Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” (2017) curada por Gaudêncio Fidelis. A mostra pretendia traçar uma linha transversal, abarcando a produção artística brasileira dissidente, ou fora dos cânones da grande arte, que tratam da sexualidade de maneira não-normativa. Infelizmente, devido à militância de movimentos reacionários crescentes nos últimos anos da política brasileira, como a direita religiosa, que se revolta contra o governo socialmente engajado do PT – Partido dos Trabalhadores (2003-16), o *Santander Cultural* recuou e fechou a mostra dias depois de sua estreia. Acusada de abordar temas como pedofilia e zoofilia por uma ótica positiva, a mostra foi atacada pelos setores conservadores que acabaram por executar a censura da exposição. De qualquer forma, aparentemente, dentre os artistas expositores do “Queermuseu”, ainda podemos identificar uma expressiva maioria de homens, o catálogo nos mostra que dentre os 85 expositores, apenas 20 são mulheres. Da mesma forma, as sexualidades dissidentes parecem se aproximar mais da homossexualidade masculina do que da lesbianidade, tema ao qual não foram diretamente dedicadas obras.

Meu trabalho está circunscrito a perspectivas da não-existência, do vazio, do outro, do apagamento, e sobretudo, da solidão; de tudo que não pude descobrir, durante a graduação de artes, na disciplina de História da Arte, que se mantém totalizante e acrítica. É uma pena que tenhamos de recorrer a disciplinas marginalizantes como “Arte e Gênero”, esta inclusive inexistente na grade do Instituto de Artes da UNESP (há a possibilidade de se inscrever na matéria optativa da Universidade de São Paulo), para conhecer e desvelar o véu que cobre a História da Arte. Penso que entender as lacunas da História Geral Ocidental não é optativo, ainda mais em um país colonizado. De qualquer forma, apesar das dificuldades apresentadas, através da pesquisa estimulante da historiadora Ana Paula Simioni (2008) sobre pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras no séc. XIX, mergulhei na historiografia de gênero. Descobri as escultoras Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis, como

exemplos muito sugestivos do modo com que era possível driblar os constrangimentos a fim de se profissionalizarem como artistas; ademais, a comparação entre a longa e

tranquila carreira de uma, Nicolina, com a turbulenta e absolutamente silenciada da outra, Julieta, permite que se compreendam os limites que cerceavam suas atitudes, dando a ver as ousadias aceitas e as consequências que se abatiam sobre as “transgressoras”. (SIMIONI, 2008 p.246)

Julieta compra brigas com seus mestres da academia, quando percebe o sexismo como mérito de julgamento de seu trabalho, Julieta foi a primeira mulher a atender aulas de modelo vivo, rompendo o decoro esperado das mocinhas à época, Julieta foi mãe solteira e teve uma filha fora do casamento, gerada em Paris, quando morou na França após ser a primeira mulher a ganhar o prêmio de viagem ao exterior. Já Nicolina, casada com um marido que muito apoia sua carreira, apesar de se inscrever para a matéria de modelo vivo, não frequenta as aulas; um pouco mais complacente com seu lugar de “mulher”, a artista tem por São Paulo muitos monumentos assinados e é muito mais bem documentada, embora não tão bem quanto homens, e aceita na academia.

Dentro disso tudo, vou localizar agora meu eu e discorrer sobre minha produção artística durante esses últimos anos passados no Instituto de Artes da UNESP.

Aos oito anos fui obrigada a deixar a cidade do Rio de Janeiro rumo ao interior das Minas Gerais, por motivo de minha mãe iniciar suas aulas como professora de literatura na Universidade Federal de Ouro Preto, assim passei a morar numa casa colonial na cidade de Mariana/MG. Rua Dom Silvério, 142. As janelas de madeira que se abriam, primeiro pelo girar das taramelas, depois, pelo esforço de levantar a grade feita de madeira e seis retângulos de vidro que enfim enunciava a rua. A casa onde passei a infância. Entrávamos pelo alpendre, com suas volutas e contra volutas nos grossos filigranas do portão de ferro. Portão que eu, moleca, pulava, enquanto minha mãe ralhava comigo. As janelas eram quatro ao longo da curta fachada, de moldura verde. Essas eu também pulava. Em cima de cada janela estava uma luminária colonial, que acendíamos à noitinha. A nossa, e todas as casas da rua, estavam acesas. Do lado de dentro, através das duas primeiras janelas, ficava o meu quarto dividido com minha irmã. As outras duas janelas que seguiam davam para a sala. Ao lado do meu quarto, e sem janelas, estava o quarto de minha mãe. Em seguida a cozinha, essa deixava o cheiro da comida escapar, por uma porta e uma janela, para o quintal. Um pé de goiaba apenas. Tentamos plantar rosas, eu tive um coelho, um cachorro, e um frango. No varal, onde secavam as roupas, pendurado

transversalmente do tronco da goiabeira até um gancho na parede exterior da cozinha, se equilibrava o frango. As roupas ficavam todas marcadas de patinhas de galinha, impressões em terra do caminhar do meu franguinho. De frente, o Colégio, Convento e Hotel Providência, de onde ouvi o som do piano ecoar, e do qual os muros pulei para pegar flores. Mais de uma vez. O calçamento era de pedra sabão, para os pedestres, e pé de moleque, para os automóveis. A rua que seguia do lado do colégio, uma ladeira muito íngreme, dava no jardim da cidade, com coreto, banquinhos e onde eu mergulhei num lago, lá pelos 10 anos, atrás de girinos. Notícia que se espalhou rapidamente pelas orelhas curiosas do interior. Lembro o dia em que fomos buscar meu primo Diogo, que vinha passar férias, no aeroporto de BH. Quando voltamos, recebemos a notícia que a Igreja São Francisco de Assis, alguns metros abaixo da mesma rua de casa, tinha se incendiado. Uma enorme igreja barroca. Lembro de ver os andaimes do restauro. O incêndio se deu durante o trabalho de restauro, por algum mau uso do querosene, é o que me lembro. Aí passei a me interessar por espaços, pelo vazio e pelo acaso. Questões que me acompanham.

Antes de chegar em São Paulo, passei em Lisboa pouco mais de dois anos. Situação do pós-doutorado de minha mãe. Lá morei no bairro São Domingos de Benfica, perto de Carnide, onde ficava minha escola, pública, escola secundária Virgílio Ferreira. Lá, por ocasião do primeiro amor, e já amor lésbico, aos 13 anos, passei a escrever poesias. Dois anos depois em São Paulo, comecei a perceber a geometria das bêbadas esquinas, precocemente aos 15 anos. A solidão existencial, o vazio, e o acaso de nos tornamos nós mesmos.

Quando não há convicção sobre o que se deseja e sente, é-se arrastado a querer o que a sociedade ou grupo inculcam. A ambição e as metas não são próprias, mas adquiridas de modos de vida preexistentes e estáticos: lutar pelo êxito financeiro, procurar ser um profissional bem-sucedido, ter fama ou filhos, casar e postar belas fotos no Instagram. O resultado disso é a ansiedade, o vazio interior e a solidão. Submetidos à produção de uma subjetividade normalizadora, os sentimentos e desejos próprios se perdem dando lugar à apatia e à resignação. A vida torna-se fútil, vazia tanto de sensorialidade quanto sensibilidade, e os sonhos perdem importância dando lugar a planos de carreira. Esse medo e incapacidade de escolher levam ao vazio. O vazio surge do nada experienciado. A pior coisa que pode acontecer a um ser humano é o nada. O nada é o não se realizar, o não mais desejar, a não-existência,

o cansaço e a impotência. Decidi que para mim não bastaria, que eu teria de qualquer forma de ser eu mesma, neguei a solidão existencial sartreana, optei pelo desejo, pelo movimento. Passei a ler ao mesmo tempo Deleuze, a Pauliceia Desvairada, os Beatniks, Albert Camus além dos existencialistas. Passei a ouvir Candeia, Tom Zé e Pink Floyd, junto do rock krautrock alemão de Amon Düül, que me acompanhou por ser do gosto da minha mãe e de bandas do pós-punk experimental da Califórnia, também apresentados por ela, como Tuxedomoon, que por acaso foi trilha do filme *Downtown 81* estrelado por Jean-Michel Basquiat, que também tinha uma banda experimental. Passei então a pintar.

A série de dez pinturas *Acaso e Probabilidade* (2014) tem dois momentos de elaboração, de suas duas camadas, de duas tintas, preto e branco. A execução dessas pinturas partiu primeiro de uma dança que performei vendada sobre o tecido de algodão com os pés, mãos, joelhos e cotovelos sujos de carvão, em seguida, pinte em cima dos rastros aleatórios que puderam ser registrados pelos meus movimentos, os modelos visuais do padrão de probabilidade do posicionamento dos elétrons no núcleo átomo, determinantes para a forma da matéria, segundo estudos da mecânica quântica. Para tal, corto o algodão cru, de maneira arbitrária em 10 pedaços de 1x1m marcados das minhas pegadas. Sobre essas pegadas pinto 10 expressões gráficas do princípio da incerteza da mecânica quântica. A teoria fala sobre a incapacidade de se localizar dos elétrons, sempre em movimento no núcleo dos átomos, o espaço e o tempo simultaneamente: pode-se apenas especular uma área em que esse elétron existe em determinado momento ou os diversos lugares específicos onde ele esteve, sem ter certeza dos momentos exatos em que isso ocorreu. Nesta obra a rede de probabilidades de manifestação do elétron se aproxima ao acaso das pegadas na dança, o acaso que se dá dentro de certas leis. O acaso que se repete dentro de um campo memorial do que já aconteceu antes, de certo modo um conhecimento material que cada micropartícula carrega, um saber do corpo, do pé, da mão, do elétron que se repete e a partir dos movimentos que já conhece, cria novas e infinitas combinações do movimentar-se.

Da mesma época é *Quatro sobre o Espaço* (2014), um conjunto experimental de xilogravuras que tratam do espaço vazio, sendo invadido pela luz, de solidão Hopperiana mas influenciada pelo concretismo brasileiro.

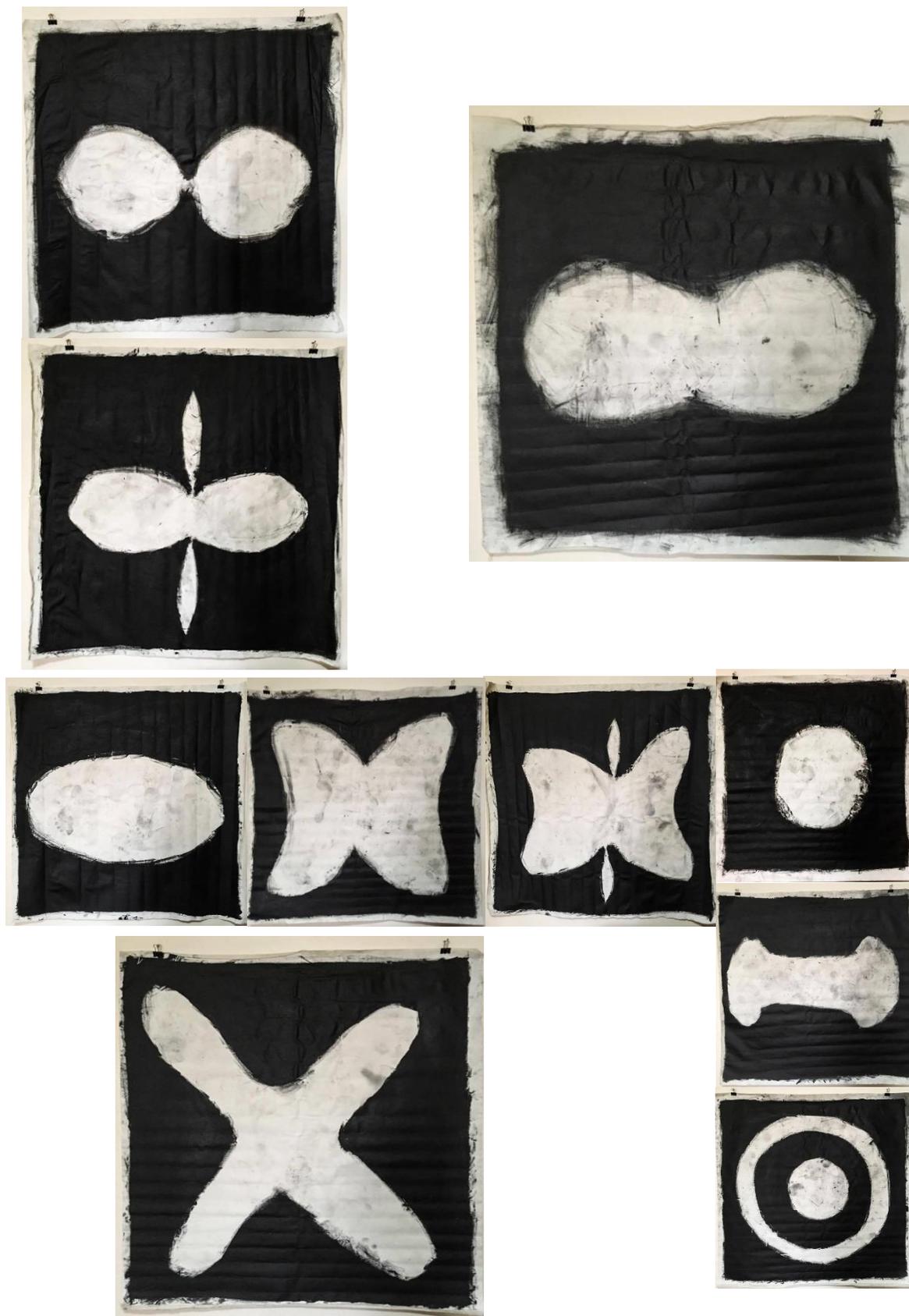


Fig. 27. Mariana Pacor, *Acaso e Probabilidade*, 100 x 100 cm cada, São Paulo, 2014. Carvão e acrílica sobre tela.

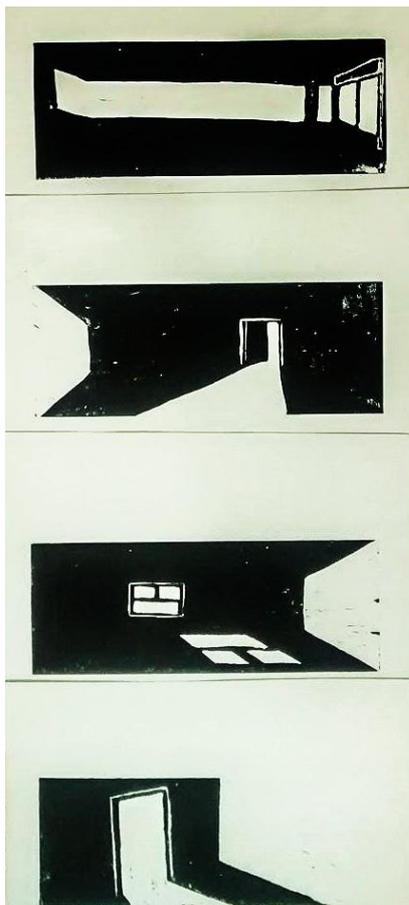


Fig. 28. Mariana Pacor, *Quatro Sobre o Espaço*, 20 x 40 cm cada, São Paulo, 2014. Xilogravuras.

Começo a perceber que em um fazer alienado de qualquer processo de singularização pululam as fobias e os racismos inconscientes: imerso na cultura da equivalência encontra-se cego para a diferença no comportamento em relação a quem exerce alguma diferença nos modos fixos de existência, alguma singularidade. As existências que ocupam o lugar do outro, a margem, se inundam desses olhares normatizadores que pretendem, e isso até nos mais bem-intencionados, destacar a anormalidade do normal, dando um peso ao comportamento do branco e outro ao comportamento do negro, um ao comportamento do homem e outro ao da mulher, um ao comportamento heterossexual e outro ao homossexual quando iguais, de maneira total ou parcialmente "naturalizada". Desta forma, opto por produzir de maneira mais engajada em todos os campos do meu desejo e da minha criatividade, passo a estudar gênero, sexualidade, e práticas desviantes. Sob essa ótica estão os trabalhos que seguem.

As pinturas *Tríptico – Monotemática* (2015) compreendem três recortes de uma relação afetivo-sexual entre duas mulheres. O recorte deixa de fora as faces das figuras, garantindo o anonimato sempre relegado a lésbicas, como já vimos, garantindo também a explicitação de um corpo objeto, tomado por seu sexo, um corpo sem rosto. Neste período também confeccionei alguns livros independentes em formato de zines de poesia e prosa.

Também em 2015, viajo para Paris e fico impressionada pelas intervenções de Anish Kapoor em Versailles, que falam, eu acho, do império, da vaidade e da megalomania do Roi Soleil, mas um mais importante e amado que o Luís XIV, a vaidade do próprio sol. Num jogo de reflexos entre o que é o quê, o espaço, aqui, agora, quem. Decido também fazer minha, mais singela, intervenção nos Jardins que provocaram a revolução. A obra fala sobre um outro império, o império que normatiza o desejo e padroniza o comportamento. “Escravidão dos prazeres ou *La reine Coca*” (2015), copo de papelão descartável *Coca-Cola* sobre estátua de Baco séc. XVII. Contrapondo o anonimato à megalomania, zombando do mito do grande artista, deixo minha, mais discreta, intervenção dividindo espaço com as intervenções do gênio.

No vídeo *La lumière tombe dans le remue de la rivière et forme des ouroboros électriques qui se reproduisent en boucle sur la surface de l'eau* (2016) aparecem as águas do Rio Sena iluminadas na madrugada, por cima dessas águas repito a frase *La lumière tombe dans le remue de la rivière et forme des ouroboros électriques qui se reproduisent en boucle sur la surface de l'eau*, extraída de um poema meu sobre o Eterno Retorno nietzscheano. Na tradução perdem-se alguns significados, como *en boucle* que literalmente significa “em laço”, é uma expressão francesa para o nosso “eternamente”, ou talvez para a ideia atrás do dito “pensamento circular”. A expressão, super-imagética, alude à expressão visual do oito deitado que significa o infinito, desenhada pela imagem do laço. Em português “a luz recai sobre os redemoinhos do rio e forma os ouroboros elétricos que se reproduzem eternamente sobre a superfície da água”, a frase traduz o cansaço de Sísifo, mas também a beleza esperançosa do trabalho infinito, da luta pela existência, resiliência, resistência da artista mulher lésbica, que volta sempre a questionar-se, a perguntar sobre sua história, a desaparecer e re-aparecer, e assim subir sua pedra monte acima, todos os dias.

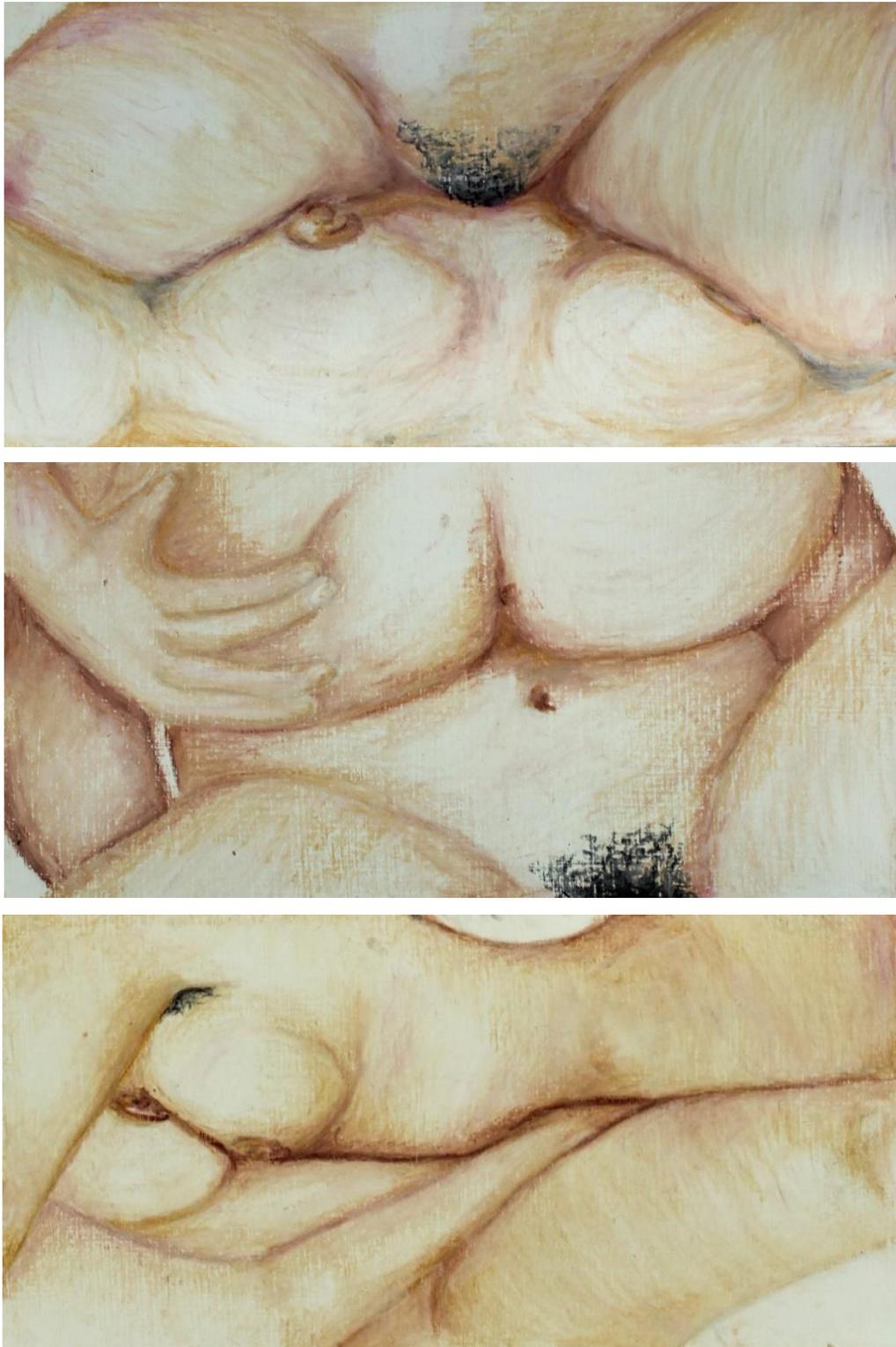


Fig. 29. Mariana Pacor, *Tríptico - Monotemática*, 60 x 40 cm, São Paulo, 2015. Pastel oleoso sobre papel telado.



Fig. 30. Mariana Pacor, *Escravidão dos prazeres ou La reine Coca*, Versalhes, 2015. Copo de papelão sobre estátua de Baco séc. XIII.

Paint it Pink (2013) e *Ame sem pudor, Ame sem poder* (2012) são intervenções urbanas. Pensando no que concerne o espaço público e privado e nas relações de gênero ali inscritas, como na descrição feita por Virginia Woolf:

Inevitavelmente, nós consideramos a sociedade um lugar de conspiração, que engole o irmão que muitas de nós temos razões de respeitar na vida privada, e impõe em seu lugar um macho monstruoso, de voz tonitruante, de pulso rude, que de forma pueril, inscreve no chão signos de giz, místicas linhas de demarcação, entre as quais os seres humanos ficam fixados, rígidos, separados, artificiais. Lugares em que, ornado de ouro ou de púrpura, enfeitado de plumas como um selvagem, ele realiza seus ritos místicos

e usufrui dos prazeres suspeitos do poder e da dominação, enquanto nós, “suas” mulheres, nos vemos fechadas em casa de família, sem que nos seja dado participar de nenhuma das numerosas sociedades de que se compõe a sociedade. (WOOLF apud BOURDIEU, 1999 p.9)



Fig. 31. Mariana Pacor, *Ame sem pudor*, *Ame sem poder*, São Paulo, 2012. Estêncil.

A primeira intervenção se refere a pintura das reentrâncias existentes nos troncos das árvores de rosa, transformando-as em “vaginas”. A segunda intervenção é composta por três estêncis, no primeiro os dizeres, escrito em maiúscula “AME SEM PUDOR”, no segundo a figura de uma mulher deitada de maneira despojada, e no terceiro a conclusão “AME SEM PODER”, contrariando a heterossexualidade compulsória, o controle pudico do corpo feminino, o amor que se estabelece como uma relação de dominador/dominado entre homens e mulheres, o amor dispositivo de controle, de poder de uma sociedade patriarcal, a exclamação se nega a perpetuar esses moldes e afirma o amor como um espaço criativo sem poder ou pudor.

Nos, últimos dois anos da faculdade, passei a me dedicar à cerâmica, material tão historicamente feminino e masculino pois se a escultura é a “arte mais masculina” o artesanato é feminino por excelência, de domínio privado e confecção pública, como o “mito da mulher”. Apaixonei-me por este material, pelas possibilidades das diversas queimas, pelo tato da modelagem. Desta prática surge a instalação que apresento como parte prática desta monografia. A execução de 87 esculturas em cerâmica

sentadas em sofás, que tratam do espaço doméstico, do confinamento, da solidão, da exclusão. Ao mesmo tempo, operando um mecanismo de inversão na lógica da sexualidade, apresentam-se, nas figuras, em maioria casais de lesbianas e mulheres enquanto, no meio destas, surgem um ou outro casal heterossexual ou homens. As figuras estão sentadas, nuas, olhando para frente, como se assistissem suas vidas,

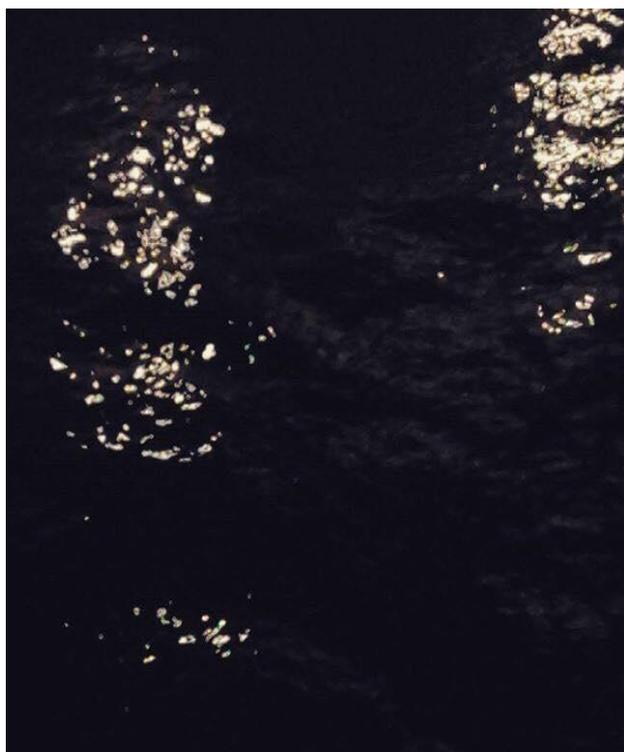


Fig. 32, à esquerda, La lumière tombe dans le remue de la rivière et forme des ouroboros électriques qui se reproduisent en boucle sur la surface de l'eau, Paris, 2015. Vidéo.

Fig. 33, à direita, Mariana Pacor, *Paint it Pink*, São Paulo, 2013. Spray de tinta sobre árvore.

ou como se estivessem sempre à espera de algo. Como na performance *Waiting*, de Faith Wilding, apresentada na ocupação *Womanhouse* descrita acima. Surge entre esses olhos que não existem, estáticos, o tema proustiano da memória, da subjetivação através de uma certa curadoria da memória, daquilo que pensamos quando estamos sós, quando olhamos para dentro. O que o outro pensa? Sempre foi uma questão humana, porém a grande questão, aqui, é: O que penso quando estou só? O monólogo interior, o fluxo da consciência-inconsciente, o que penso quando

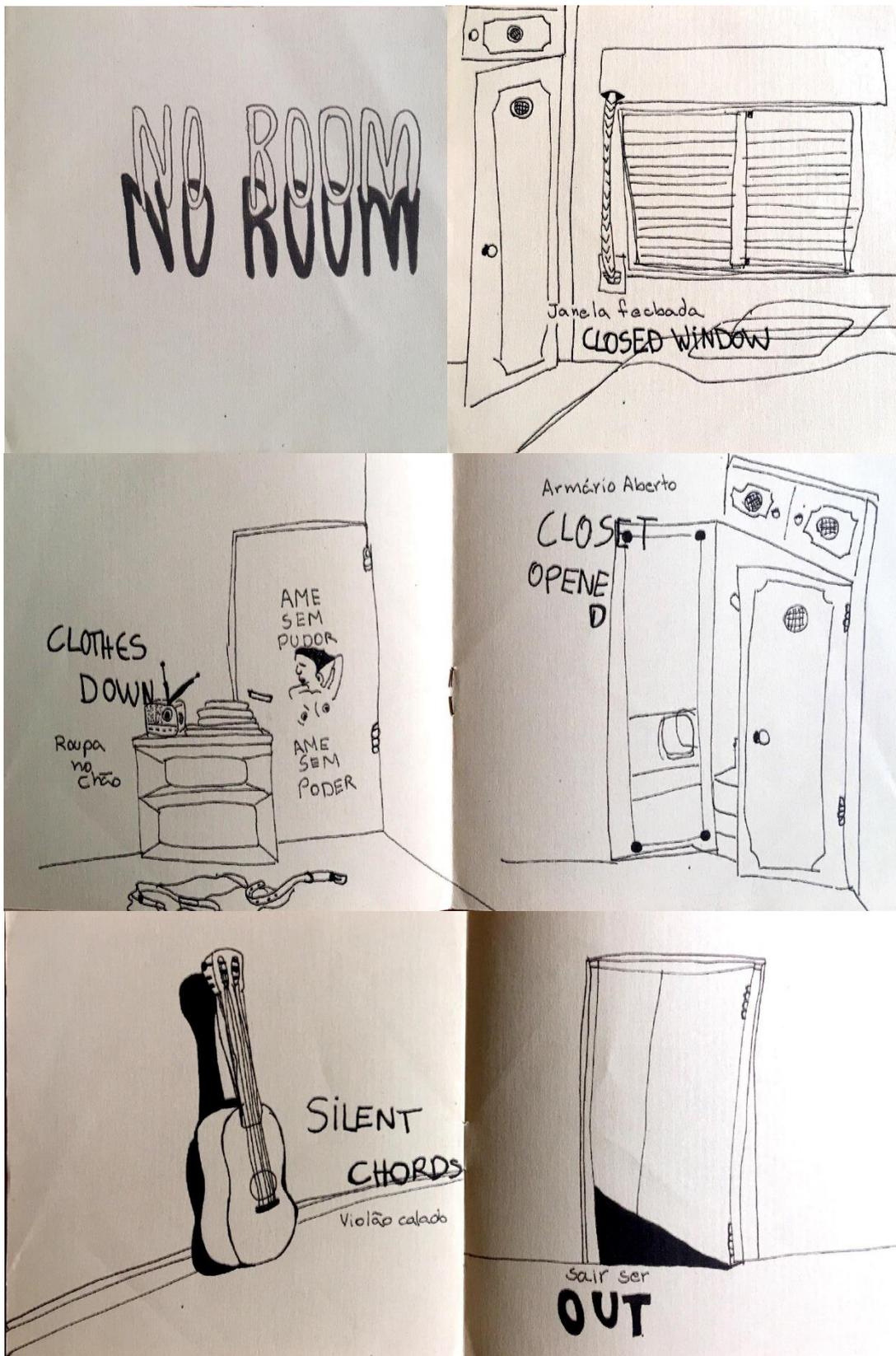


Fig. 34, zine *No room*, Uruguai, 2014. Caneta sobre papel pardo.

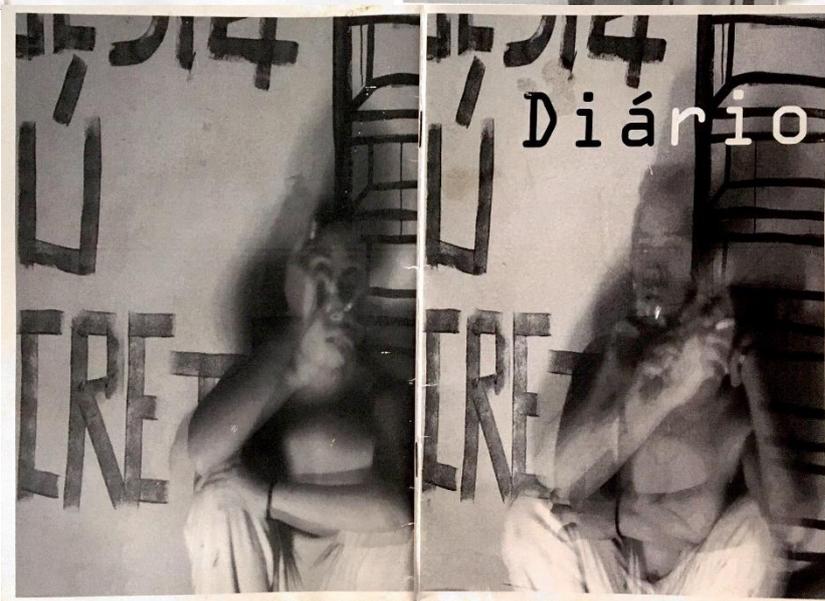
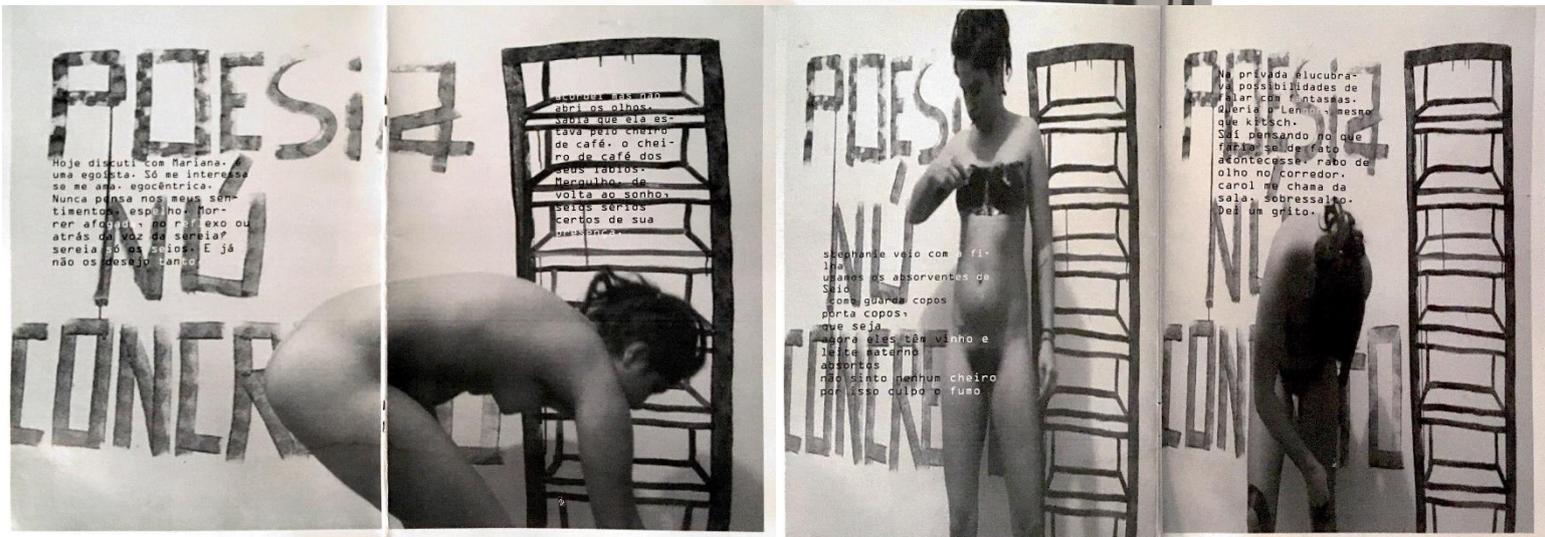
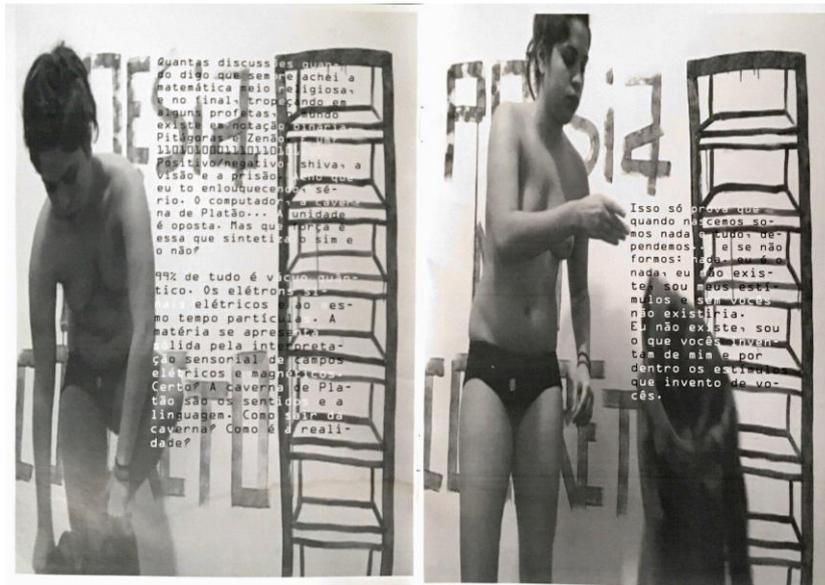


Fig. 35, páginas do zine Diário, Uruguai, 2014. Fotos e texto em xerox.

não penso que estou pensando. Isso se inscreve nos discursos de quem sou, isto é, gerativo deste discurso do eu. Organizadas como a instalação, as 100 esculturas denunciam um mecanismo de reprodução, de repetição quase obsessiva. A busca de uma maneira de provar-se. A multidão e os sujeitos inscritos na massa homogeneizante. Subjetivação. Memória. Subjetividade. Vazio. Solidão.



Fig. 36. Mariana Pacor, *Figura em Cerâmica Branca e Carbonato de Cobre*, São Paulo, 2017.



Fig. 37. Mariana Pacor, *Figura em Cerâmica Terracota e Carbonato de Cobre*, São Paulo, 2017.



Fig. 38. Mariana Pacor, *Figuras em Cerâmica Branca, Terracota e Carbonato de Cobre*, São Paulo, 2017.



Fig. 39. Mariana Pacor, *Figura em Cerâmica Branca e Carbonato de Cobre*, São Paulo, 2017.

5. CONCLUSÃO

Ao fim deste trabalho, identificamos o corpo objeto das mulheres lésbicas artistas, e das mulheres como um todo. Subscrevemos o trabalho da estudante Mariana Pacor neste vácuo, que, como outros trabalhos, trava batalha com os significados pré-estabelecidos das normativas sociais, denunciando as forças normalizadoras, ora zombando delas, ora as hiperbolizando.

Passamos pela organização do movimento feminista e seu ingresso na academia norte-americana, pelas dificuldades de se falar de arte feminista no Brasil, pelos mitos da democracia sexual e racial, pelo “mito da mulher”, pela militância lesbiana anti-ditadura do GALF, pela publicação do “Boletim Chanacomchana” e outras publicações lésbicas independentes. Achamos um tipo de gueto, de repetição, as lésbicas preferem se organizar de maneira autônoma e independente, criam redes de apoio e criatividade, optam pelas histórias em quadrinho e pela comunicação gráfica, fazem pôsteres, zines, e espalham suas ideias mesmo que a contragosto da sociedade, ou optam pela pintura, retratam a si mesmas, esculpem, fazem instalações, organizam mostras e exposições para promoverem a si mesmas. As mulheres lésbicas artistas estão por todos os lados, ora discretas ora afirmativas, ora indecifráveis ora declaradíssimas, e então atravessam a história da arte de maneira fundamental a revoluções do meio.

É necessário que se faça ouvir outros discursos e se abram as veias historiográficas deixando sangrar as relações de poder da História única. Para que possam minguar as ausências que se perpetuam, para que passem a ser plurais as presenças que continuam, dentro das disciplinas da História da Arte, das Universidades, da História Geral Ocidental, da Arte, dos demais campos de conhecimentos e dos demais espaços de produção de conhecimento. E assim, de qualquer maneira, mantém-se a vontade de seguir pesquisando o registro de mulheres lésbicas artistas, especificamente no Brasil, para reclamar, como na imagem final, minha existência.

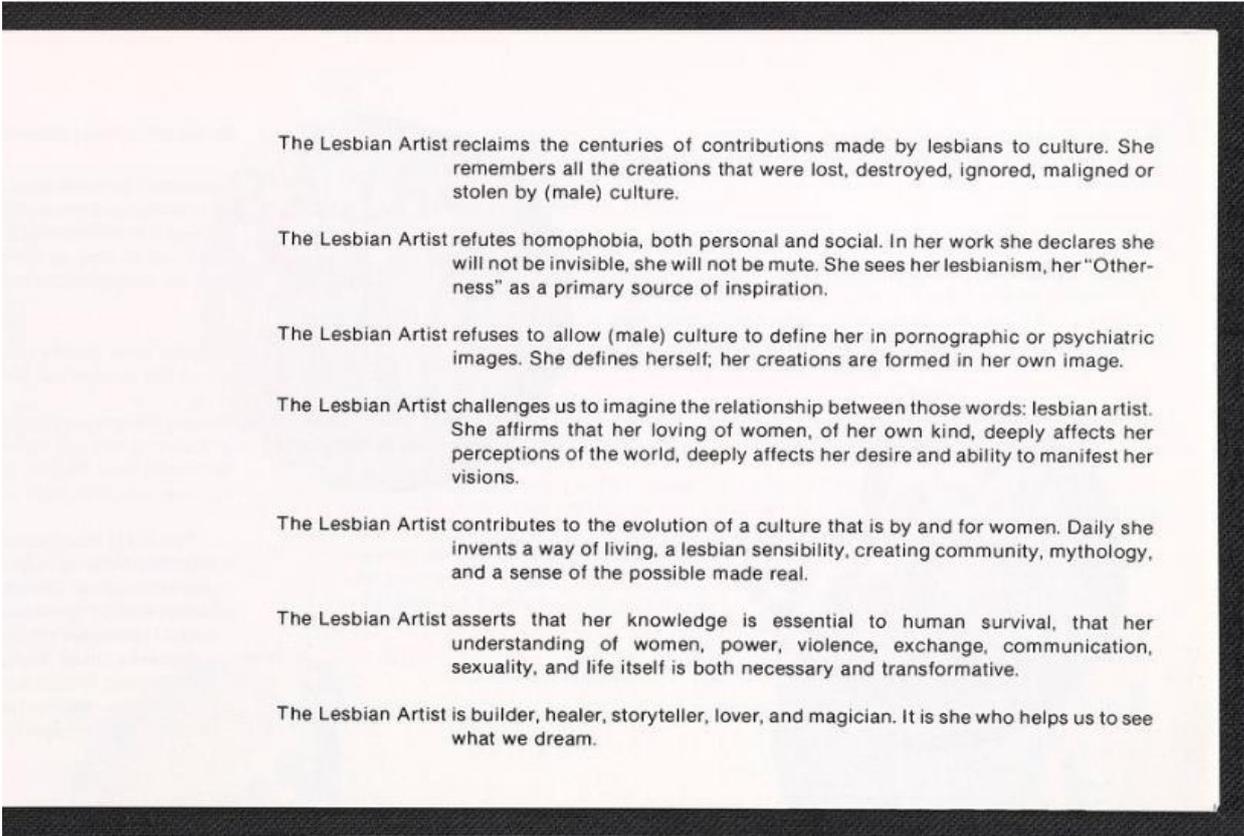


Figura 40. Woman's Building, *The Great American Lesbian Art Show Catálogo*, 11.5 x 28 cm, Los Angeles/USA, 1980.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy. Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira. 1930 – 1970. São Paulo: Ed. Nobel, 1987.

BARROS, Roberta. Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira, Rio de Janeiro, Edição Relacionarte, 2016.

BOURDIEU, Pierre. A dominação Masculina. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, N. G. Culturas Híbridas. Prefácio de XXII – XL, São Paulo, EdUSP, 2001.

CANCLINI, N. G. A Produção Simbólica – Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CURIEL, Occhy. El Lesbianismo Feminista: una propuesta política transformadora. América Latina Caribe, 2007.

DALGLISH, L. Noivas da Seca: cerâmica popular do Vale do Jequitinhonha. São Paulo: Ed. UNESP/Imprensa oficial (2a. Edição), 2008.

DALGLISH, L. A Arte do Barro na América Latina: um estudo comparado de aspectos estéticos e socioculturais na cerâmica popular do Brasil e do Paraguai. (Tese de Doutorado) São Paulo, PROLAM/USP, 2004.

ENZENSBERGE, Hans Magnus. Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo / Hans Magnus Enzensberger; seleção e introdução Wolfgang Bader; tradução Lya Luft; revisão técnica Marijane Lisboa. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1985.

ELLES@CENTREPOMPIDOU - ARTISTES FEMMES DANS LES COLLECTIONS DU MNAM-CCI. Catálogo. Curadoria: Camille Morineau. Paris, Centre Georges Pompidou, 2009.

ELLES@CENTREPOMPIDOU – MULHERES ARTISTAS NA COLEÇÃO DO CENTRO POMPIDOU. Catálogo. Curadoria: Cécile Debray e Emma Lavigne. Rio de Janeiro, Centro Cultural do Banco do Brasil, 2013.

FALQUET, Jules. Romper o tabu da heterossexualidade: contribuições da lesbianidade como movimento social e teoria política. Tradução: Renato Aguiar. Publicado originalmente em: Revue Genre, Sexualité & Société, número 1, juin 2009, Institut de Démographie de l'Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne (IDUP), Iris – Institut de recherches interdisciplinaire sur les enjeux sociaux (CNRS-Inserm-EHESS-Université Paris 13) et Maison des Sciences Humaines de Paris-Nord (MSH-PN). Tradução devidamente autorizada pela autora e por Revue Genre, Sexualité & Société.

- FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. Editora Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: o cuidado de si. Edições Graal, 1988. v.3.
- FOUCAULT, Michel. FOUCAULT, Michel. Subjetividade e verdade. In: FOUCAULT, Michel. Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982). Jorge Zahar Editor, 1997.
- GUATTARI, F. & ROLNIK, S. Micropolítica: Cartografias do Desejo. Editora Vozes, 1986.
- GOMBRICH, E. H. A História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- GUATTARI, F. Da produção da subjetividade in: Caosmose: um novo paradigma estético. Editora 34, 1992.
- GUATTARI, F. O Inconsciente Maquínico: Ensaios de Esquizoanálise. Editora Papyrus, 1988.
- GUATTARI, F. El devenir de la subjetividad. Dolmens Ediciones, 1998.
- GUATTARI, F. Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo. Editora Brasiliense, 1981.
- GUATTARI, F. & NEGRI, T. Os novos espaços de liberdade. Editora Centelha, 1987.
- GUERRILLA GIRLS: GRÁFICA, 1985-2017. Catálogo. Curador: Adriano Pedrosa e Camila Bechelany. São Paulo, MASP 2017.
- GRIJALVA, Dorotoea Gómez. Voces Descolonizadoras: Mi cuerpo es um território político. Buenos Aires, Editora Brecha Lesbica, 2012.
- LIPPARD, Lucy R. "The Pink Glass Swan: Upward and Downward Mobility in the Art World" in The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art. New York: The New Press, 1995, pp. 117-127.
- HAUSER, Arnold. História social da Literatura e da Arte. Rio de Janeiro, Mestre Jou 1972.
- HISTÓRIAS DA SEXUALIDADE. Catálogo. Curadoria: Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz, Pablo León de La Barra e Camila Bechelany. São Paulo, MASP 2017.
- LORDE, Audre. Sister Outsider: Essays and Speeches. The Crossing Press Feminist Series, Berkeley 2007.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, Sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista: Uma perspectiva pós-estruturalista. 10 ed. Petrópolis, Editora Vozes, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. (organizadora) O corpo educado: pedagogias da sexualidade; Tradução dos artigos: Tomas Tadeu da Silva – 2. ed., Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2007.

MENDIETA, Ana. Dialectics of Isolation : An Exhibition of Third World Women Artists of the United States. New York, NY: A.I.R. Gallery, 1980.

MOUTINHO, Luiz D.S. Sartre: Existencialismo e Liberdade. Editora Moderna, 2003.

MORAGA, Cherrie. (organizadora) This bridge called my back: Writings by Radical Women of Color, fourth edition. SUNNY PRESS, State University of New York Press, Nova York, 1981.

PARIS WAS A WOMAN – Direção: Greta Schiller. ZeitGeist Video, 1996. 75. Mins.

QUEERMUSEU: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira. Catálogo. Curador: Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, Santander Cultural 2017.

RICHA, Adrienne. La Heterossexualidad Obligatoria y La existencia Lesbiana. In: Marysa Navarro, Catherine R. Stimpson (comps) Qué son los estudios des Mujeres? Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1980.

SARTRE. J. P. L'Existentialisme est un humanisme. Gallimard. Col. Folio. 1996

SARTRE, J. P. O Ser e o Nada: Ensaio de ontologia fenomenológica. Editora Vozes, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista*: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008

WACK! Art and the Feminist Revolution. Catálogo – Curador: Connie Butler. Washington, MOCA and THE MIT PRESS, 2007.

W.A.R. - Women Art Revolution – Direção: Lynn Hershman. ZeitGeist Films, 2010. 83 mins.

WEISS, Andrea. Paris Was a Woman: Portraits from the left bank. Berkeley, Counterpoint Press, 2013.

WITTIG, Monique. Ninguém nasce mulher. Tradução e Revisão Hurrah: Um grupelho eco-anarquista. Coletivo Bonnot (Departamento de terrorismo performático de gênero), 2012. N. da T.

WOLVERTON, Terry. Insurgent Muse: Life and Art at the Woman's Building. San Francisco, CITY LIGHT BOOKS, 2002.

BIBLIOGRAFIA ONLINE

Acervo digital de história LGBT Bajubá. Disponível em: <http://acervobajuba.com.br/>
Acesso em: 10 de agosto de 2017.

Acervo digital de revistas. Disponível em: <http://heresiesfilmproject.org/archive/>
Acesso em: 10 de agosto de 2017.

Acervo digital de revistas. Disponível em: <http://seesaw.typepad.com/dykequarterly/>
Acesso em: 10 de agosto de 2017.

Acervo digital de revistas. Disponível em: <http://www.houstonlgbthistory.org/women.html>
Acesso em: 10 de agosto de 2017.

Acervo digital do *Smithsonian Museum*. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/>
Acesso em: 10 de agosto de 2017.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>
Acesso em: 23 de setembro de 2017.

Informações sobre os artistas representados. Disponível em: <http://www.galeriamillan.com.br>
Acesso em: 4 de julho de 2017.

Informações sobre os artistas representados. Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/artistas>
Acesso em: 20 de julho de 2017.

Informações sobre os artistas representados. Disponível em: <http://fdag.com.br/artistas/>
Acesso em: 20 de julho de 2017.

Judy Chicago, acervo e site da artista. Disponível em: <http://www.judychicago.com/>
Acesso em: 30 de setembro de 2017.

Lista de aprovados vestibular 2014, 2015, 2016 e 2017. Disponível em: <https://www.vunesp.com.br/>
Acesso em: 4 de julho de 2017.

Lista de docentes e informações dos departamentos. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br#!/departamentos/>
Acesso em: 4 de julho de 2017.

Pesquisa das obras apresentadas na ocupação *Womanhouse*. Disponível em: <http://www.womanhouse.net/>
Acesso em: 10 de agosto de 2017.

Projeto Lygia Pape. Disponível em: <http://www.lygiapape.org.br>
Acesso em: 10 de agosto de 2017.